অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি

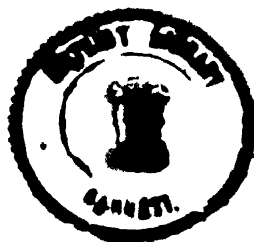
[আদিৰ পৰা ১৯৬৭ চন পৰ্য্যন্ত]



প্ৰণেতা

ডঃ শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য এম্-এ, ডি-ফিল্

অধ্যাপক, সন্দিকৈ ছোৱালী কলেজ, গুৱাহাটী।



বকুল এজেন্সি

গুৱাহাটী : অসম

'Asamiya Natya Sahityar Jillingani' by Dr. Haricharndra Bhatta-charyya, Head of the department of Assamese, Handique Girls' College, Gauhati (Assam); Published by Messrs. Barua Agency, Dighali Pukhuri Par, Gauhati-1 (Assam), 1968.

প্ৰকাশক ঃ

বৰুৱা এজেন্সি,

দীঘলী পুখুৰী পাৰ, গুৱাহাটী-১ (অসম)

মুদ্ৰক ঃ

শ্ৰীকালীচৰণ পাল

নৱজীৱন প্ৰেছ

৬৬ গ্ৰে ষ্ট্ৰীট, কলিকতা-৬

প্ৰয়াস-পৰিচয়

১৯৫৩ চনৰ কথা—অসমীয়া নাট্য সাহিত্য সম্বন্ধে কিঞ্চিৎ আলোচনাৰ বাবে মন মেলি গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ কাষ চাপিছিলোঁ। ১৯৬০ চনত আমাৰ প্ৰবন্ধ যুগুত হ'ল আৰু আৰু কৰ্ত্তৃপক্ষৰ ওচৰত দাখিল কৰিলোঁ। কিন্তু আমাৰ দুৰ্ভাগ্য হেতুকেই বুলিব লাগিব, প্ৰবন্ধ-পৰীক্ষাৰ ফল ঘোষণা হ'ল প্ৰায় দুবছৰ পাছতহে; ৰচনাখনিয়ে ডি-ফিল্ উপাধিৰ বাবে কৰ্ত্তৃপক্ষৰ স্বীকৃতি লাভ কৰিলে। সেই সময়ত আমাৰ সাহিত্যত অসমীয়া নাট সম্বন্ধে কোনো আলোচনামূলক কিতাপ নাছিল আৰু তেতিয়াই আমি ইয়াৰ অসমীয়া ভাঙনি এটাও উলিয়াম বুলি মানস কৰিছিলোঁ। আজিৰ এই প্ৰয়াসকণ তাৰেই পৰিণতি। ৰচনাৰ মূল ভেটি আমাৰ ইংৰাজী কিতাপখন হলেও, ই তাৰ ৰূপান্তৰ নহয়। ইয়াৰ ৰচনা-ৰীতিয়ে একেবাৰে স্বকীয়া গঢ় লৈছে; ইংৰাজী প্ৰবন্ধটোৰ কথাবোৰ প্ৰায় বাদ যোৱা নাই, অথচ, কেবাটাও বিষয় নতুন দৃষ্টিভঙ্গীত সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। ইংৰাজী প্ৰবন্ধৰ পৰিধি আছিল আদিৰ পৰা ১৯৪০ চন পৰ্য্যন্ত; ইয়াত আৱশ্যক অনুসৰি ১৯৬১ চন পৰ্য্যন্ত বিস্তৃত কৰা হৈছে, অৱশ্যে আংশিক ভাৱেহে। ৰচনাৰ কলেবৰ অতিকৈ বৃহৎ হৈ যোৱা বাবে এই কালছোৱাৰ কেবাগৰাকিও নবীন প্ৰবীণ নাট্য-শিল্পীক, আমি ইচ্ছা কৰিও, আদৰণি জনাব নোৱাৰি দুখ পাইছোঁ। সুদীৰ্ঘ পাঁচ শ বছৰ ব্যাপক অসমীয়া নাট্যাৱলীৰ সমুচিত আলোচনা একেখন ৰচনাতে সমাপ্ত কৰা কথাষাৰ যে হাতী মাৰি তুৰুকাত ভৰোৱাৰ দৰে দুৰন্ত প্ৰয়াস, বহলাই কোৱাৰ সকাম নাই। আমাৰ এই আলোচনা মূলতঃ প্ৰকাশিত নাট-কেন্দ্ৰিক; অপৰিহাৰ্য্য কাৰণত দুই চাৰিখন অপ্ৰকাশিত নাটৰ কথাও উল্লেখ নকৰি থকা নাই আৰু সন্দেহৰ আউল ভাঙিবলৈ তেনে ঠাইত লগতে 'অপ্ৰকাশিত' বুলি কোৱা হৈছে। অৱশ্যে, 'অভিনয়-প্ৰসঙ্গ' আখ্যা কেইটাত প্ৰকাশিত অপ্ৰকাশিত নাটৰ অবাধ সংমিশ্ৰণ ঘটিছে।

"সংহতিঃ কাৰ্য্যসাধিকা"—পৰস্পৰ সহায়-সহযোগ অবিহনে পৃথিৱীত কেৱে কোনো কাম নিয়াৰিকৈ সমাধা কৰি উলিয়াব নোৱাৰে। আমাৰ এই ক্ষুদ্ৰ ৰচনাখনিৰ সাঁ-সৰঞ্জুলি গোটাওঁতে কেবা দিশৰ পৰাও সহায়-সহানুভূতি উৎসাহ-আশীৰ্ব্বাদ পোৱা গৈছে। কেবা গৰাকিও খ্যাত-অখ্যাত শিল্পী-সাহিত্যিকে আমাৰ পাথেয়-আহৰণত চিন্তা-যুগুতি দি আমাক সহায় কৰিছে; তেওঁলোকৰ প্ৰতিজনালৈকে আমাৰ হিয়া-ভৰা শলাগ আৰু কৃতজ্ঞতাৰ অঞ্জলি আগবঢ়াইছোঁ। যথাস্থানত স্বকীয়া ভাৱেও সেই সকলৰপৰা প্ৰাপ্ত সম্পদ-সম্ভাৰৰ স্বীকাৰোক্তি কৰা হৈছে। ৰচনা এখনৰ গ্ৰন্থি বন্ধন কৰা হ'ল সঁচা, কিন্তু ই 'গ্ৰন্থ' নামৰ উপযোগী হৈছে নে নাই, আমি মুঠেই কব নোৱাৰিলোঁ। গুণাগুণ বিচাৰৰ ভাৰ থাকিল সহৃদয় পাঠক-পাঠিকাৰ ওপৰত, পণ্ডিত-সমাজৰ ওপৰত—"আ পৰিতোষাদ্ বিদুষাং ন সাধু মন্যে প্ৰয়োগ-বিজ্ঞানম্"—ইতি।

গুৱাহাটী
পহিলা ব'হাগ, ১৮৯০ শক
ইং ১৪।৪।৬৮

বিনয়াৱনত
শ্ৰীহৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

সূচীপত্ৰ

সন্ধিযুগ (ঊনবিংশ শতিকাৰ পূৰ্বাৰ্দ্ধ)
(নাট আৰু অভিনয়-প্ৰসঙ্গ)

আধুনিক যুগ (ঊনবিংশ শতিকাৰ উত্তৰাৰ্দ্ধৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ মাজভাগলৈ)
১ম আধ্যা (নাট-প্ৰসঙ্গ)

দ্বিতীয় আধ্যা (অভিনয়-প্ৰসঙ্গ)

তৃতীয় আধ্যা

প্ৰকাশিত নাট-পঞ্জী

[ইয়াত উল্লিখিত পৃষ্ঠাংক সৰ্ব-ব্যাপক হোৱা নাই। নাট্যকাৰ-সহিত উল্লিখিত নাটবোৰ আলোচনাত অন্তৰ্ভুক্ত হোৱা নাই]

অঙ্কযুক্ত নামাকৰণ

নাট্যকাৰ-মণ্ডলী

বিষয় সঙ্কেত

প্ৰসঙ্গ-ক্ৰমে চকু-ফুৰোৱা গ্ৰন্থসমূহ

অঙ্কাৱলী—কালিৰাম মেধি
অসমীয়া নাট্য সাহিত্য—সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা
অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী—ডিম্বেশ্বৰ নেওগ
প্ৰসঙ্গ প্ৰণালী—কান্তিৰাম আতৈ
শঙ্কৰ-চৰিত—ৰামচৰণ ঠাকুৰ
সাহিত্য দৰ্পণ (সংস্কৃত)- বিশ্বনাথ
Shakespearean Tragedy—Bradley
" Comedy—S. C. Sengupta
The Indian Stage—H. Dasgupta
The Indian Theatre—R.K. Yaynik
The Theory of Drama—A. Nicoll

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি

প্ৰাচীন যুগ (নাট-প্ৰসঙ্গ)

১ম অধ্যায়

১ম পট

মঞ্চ-প্ৰৱেশিকা

অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্যৰ মূলাধাৰ দেৱ-ভাষা সংস্কৃত। গতিকে সংস্কৃতৰ সৈতে ইয়াৰ সম্বন্ধ অবিচ্ছিন্ন আৰু অবিচ্ছেদ্য। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ খাতি-খুবি অনুসন্ধান কৰিব লাগিলেও সংস্কৃত নাট্য সাহিত্যৰ মধু মকত প্ৰৱেশ নকৰিলে নহয়। সংস্কৃত নাট্যৰূপৰ থূলমূল আভাস এটি তলত দাঙি ধৰা হল—

কাব্যৰ শ্ৰেণী-বিভাগ—সংস্কৃত অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰত কাব্যক প্ৰধানতে দুই শ্ৰেণীত ভাগ কৰা হৈছে—**দৃশ্য কাব্য** আৰু **শ্ৰব্য কাব্য**। শ্ৰব্য কাব্য এই গ্ৰন্থৰ আলোচ্য বিষয় নহয় বাবে তাৰ কথা বাদ দি তলত দৃশ্য কাব্যৰ কথা মাথোন কোৱা হল।

দৃশ্য কাব্য—যি কাব্যৰ মূল উদ্দেশ্য অভিনয় সেয়ে দৃশ্য কাব্য ("দৃশ্যং তত্ৰাভিনেয়ম্")। দৃশ্য-কাব্যৰ কাহিনী বিবিধ চৰিত্ৰৰ যোগেদি দৰ্শকৰ দৃষ্টিগোচৰ হব লাগে আৰু ইয়াতেই ইয়াৰ সাৰ্থকতা। চৰিত্ৰৰ যোগেদি কাহিনী ৰূপায়িত হব লাগে দেখি এইবিধ কাব্যৰ অন্যতম অৰ্থ-ব্যঞ্জক প্ৰতিশব্দ ৰূপক ("তদ্ৰূপাৰোপাত্ৰূপকম্")।

ৰূপক আৰু উপৰূপকৰ শ্ৰেণী-বিভাগ

ৰূপক দহ শ্ৰেণীত বিভক্ত—

(১) নাটক
(২) প্ৰকৰণ
(৩) ভাণ
(৪) প্ৰহসন
(৫) ডিম
(৬) ব্যায়োগ
(৭) সমৱকাৰ
(৮) বীথী
(৯) অঙ্ক
(১০) ঈহামৃগ

ৰূপকৰ সৈতে কিঞ্চিৎ অমিল অইন এবিধ দৃশ্য-কাব্যক উপৰূপক সংজ্ঞাৰে অভিহিত কৰি আলঙ্কাৰিকসকলে ইয়াৰো ওঠৰটা শ্ৰেণী বিভাগ কৰি দেখুৱাইছে, যেনে—

(১) নাটিকা	(৭) উল্লাপ্য	(১৩) শিল্পক
(২) ত্ৰোটক	(৮) কাব্য	(১৪) বিলাসিকা
(৩) গোষ্ঠী	(৯) প্ৰেঙ্খণ	(১৫) দুৰ্ম্মল্লিকা
(৪) সট্টক	(১০) ৰাসক	(১৬) প্ৰকৰণী
(৫) নাট্যৰাসক	(১১) সংলাপক	(১৭) হল্লীশক (হল্লীশ)
(৬) প্ৰস্থান	(১২) শ্ৰীগদিত	(১৮) ভাণিকা

সংস্কৃতত সাধাৰণতে 'নাটক' শব্দৰ দ্বাৰা যেই কোনো দৃশ্য-কাব্যকে বুজুৱা হয়।

অসমীয়াতো সকলোবিধ দৃশ্য কাব্যৰেই সাধাৰণ নাম 'নাট' বা 'নাটক'। অসমত সৰ্বসাধাৰণতে প্ৰচলিত কেইবিধমান দৃশ্য কাব্যৰ নাম উল্লেখযোগ্য, যেনে—

(১) নাটিকা	(৭) নৃত্য-নাট, নৃত্য-নাটিকা
(২) যাত্ৰা	(৮) ৰূপক
(৩) ঝুমুৰা	(৯) অঙ্ক
(৪) গীতি-নাট	(১০) অঙ্কীয়া নাট
(৫) গীতি নাটিকা	(১১) এক-অঙ্কীয়া নাট, একাঙ্কিকা
(৬) সঙ্গীতালেখ্য	(১২) প্ৰহসন (ধেমেলীয়া নাট)

সংস্কৃত 'নৃৎ' (নচা) ধাতুৰপৰা প্ৰাকৃত 'নট্' ধাতু উদ্ভৱ হৈ তাৰ পৰাই 'নট' আৰু 'নাটক' শব্দৰ উৎপত্তি। সংস্কৃতত 'নট' মানে ভাৱৰীয়া (Actor), 'নাটক' মানে দৃশ্যাভিনয় উপযোগী ৰচনা (Drama), 'নাট্য' মানে নাটকীয় কলা (Dramatic art) বা নাট-সম্বন্ধীয়।

ওপৰত সংস্কৃত নাটৰ যি কেইটা শ্ৰেণীৰ উল্লেখ কৰা হৈছে, তাৰ ভিতৰত মাথোন **নাটক প্ৰহসন, অঙ্ক** আৰু **নাটিকা** এই নাম কেইটা হে অসমীয়া নাট বিশেষক বুজাবলৈ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। প্ৰথম তিনিটা ৰূপকৰ অন্তৰ্গত আৰু চতুৰ্থটো উপৰূপকৰ। সংস্কৃত অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰমতে এইবোৰৰ লক্ষণ এনে—

নাটক—এইবিধ দৃশ্য কাব্যৰ বিষয়-বস্তু বিখ্যাত ("খ্যাতবৃত্ত" অৰ্থাৎ মহাভাৰত-ৰামায়ণ আদিৰ পৰা উদ্ধৃত) হব লাগে; নায়ক ধীৰোদাত্ত (ধীৰ+উদাত্ত) হব লাগে; নায়কৰ পৰাজয়, পলায়ন আদি হব নোৱাৰে। ই পঞ্চসন্ধি সমন্বিত হব লাগে, অঙ্ক বিভাগ, প্ৰস্তাৱনা, আনুষঙ্গিক চৰিত্ৰ আদি নাটকৰ অন্যান্য লক্ষণীয় বিষয়। কিন্তু ওপৰত উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে অসমীয়াত যেই সেই নাটকীয় উপাদান-সম্পন্ন ৰচনাকে 'নাট' বা 'নাটক' বুলি কোৱা হয়। 'নাটক' শব্দটোৱে সংস্কৃতত পৌৰাণিক বিষয়বস্তু-সম্পন্ন ৰচনা বিশেষক বুজালেও, অসমীয়াত পৌৰাণিক, আধুনিক আদি সকলোবিধ নাট্যানুৰূপ ৰচনাকে এই নামেৰে অভিহিত কৰা হয়।

নাটিকা—সংস্কৃত অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰমতে মনস্তত্ব-বিশ্লেষণ-বিহীন, দাৰ্শনিক-তত্ত্ব-বিহীন ই এবিধ প্ৰেম-কাহিনী-মূলক দৃশ্য-কাব্য। ইয়াৰ বিষয়-বস্তু পুৰাণ-মহাভাৰত আদিৰ পৰা অনা

নহয়, কবি-কল্পিত বা সৃষ্টি-মূলকহে। ইয়াৰ ৰস শৃঙ্গাৰ-প্ৰধান, অঙ্কৰ সংখ্যা সাধাৰণতে চাৰিটা আৰু ৰচনা সঙ্গীত-বহুল। নায়ক "ধীৰ-ললিত নৃপ", নায়িকা "নৱানুৰাগা কন্যা"।

নাটিকাৰ এই সূত্ৰৰপৰা দেখা যায় যে পুৰণি অসমীয়া সাহিত্যত এইবিধ দৃশ্যকাব্য নাছিল, কেৱল অঙ্কীয়া নাটেইহে আছিল। অঙ্কীয়া নাটবোৰৰ নায়ক শ্ৰীৰাম বা শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু বিষয়-বস্তু পুৰাণ-মহাভাৰত আদিৰ পৰা উদ্ধৃত অৰ্থাৎ সৰ্বজনবিদিত। অসমীয়া সাহিত্যত নাটিকা আধুনিক যুগৰ সৃষ্টি। সাধাৰণতে ক্ষুদ্ৰ দৃশ্য-কাব্যবোৰকেই অসমীয়াত নাটিকা বোলা হয়।

প্ৰহসন—হাস্যৰস-প্ৰধান কবি-কল্পিত-বস্তু-নিৰ্মিত নাটক প্ৰহসন বোলে। ই দুবিধ—**শুদ্ধ** আৰু **মিশ্ৰ**।

ভৰতৰ নাট্য-শাস্ত্ৰমতে শৈৱগুৰু ("ভগৱত"), ব্ৰাহ্মণ আৰু অন্যান্য চৰিত্ৰৰ যোগেদি হোৱা ধেমেলীয়া বাস্তৱ-প্ৰায় দৃশ্যসম্বলিত নাটক শুদ্ধ প্ৰহসন বোলে।

দাস, দাসী, ধীট, ধূৰ্ত আৰু অসতী দুষ্টা তিৰোতা সৰৰ মাজত হোৱা অসৎ দৃশ্য আৰু কথোপকথন-সম্বলিত নাটক মিশ্ৰ প্ৰহসন বোলা হয়।

প্ৰহসনবোৰত ঠগ, প্ৰবঞ্চনা আদিৰ চিত্ৰ থাকে। ই 'বীথী'-লক্ষণ-যুক্ত হব লাগে। 'সাহিত্য দৰ্পণ'ৰ মতে ই 'ভাণ'-লক্ষণ-যুক্ত ("ভাণৱৎ")।

অঙ্ক (বা উৎসৃষ্টিকাঙ্ক)—নাৰীৰ কৰুণ ক্ৰন্দন আৰু হা-হুতাশ পৰিপূৰ্ণ কৰুণ ৰস-প্ৰধান ই এবিধ একাঙ্ক নাট। ইয়াৰ প্ৰধান চৰিত্ৰবোৰ পাৰ্থিৱ নৰ ("নেতাৰঃ প্ৰাকৃতা নৰাঃ")। ইয়াৰ বিষয়-বস্তু কবিৰ বুদ্ধি উদ্দীপ্ত প্ৰখ্যাত কাহিনী ("প্ৰখ্যাতমিতিবৃত্তম্"), ইয়াত সন্ধিৰ ভিতৰত কেৱল 'মুখ' আৰু 'নিৰ্বহণ' থাকে। যুদ্ধ-বিগ্ৰহ বা জয়-পৰাজয় বাৰ্ত্তাসমূহ কেৱল বচনৰ দ্বাৰা প্ৰকাশ কৰা হয়।

'অঙ্ক' এটা বিশেষ অৰ্থবোধক ("ৰূঢ়ি") শব্দ; নাটৰ বিভিন্ন বিভাগবোৰক 'অঙ্ক' বোলা হয়; 'অঙ্ক' নামৰ নাটৰ লগতে 'অঙ্ক' নামৰ নাট্য বিভাগৰ অৰ্থ-বিভ্ৰাট হব পাৰে বুলি সন্দেহ কৰিহে আলঙ্কাৰিকসকলে 'অঙ্ক' বিধৰ নাটৰ অইন এটা নাম দিছে' 'উৎসৃষ্টিকাঙ্ক'।

সংস্কৃতত এইবিধ নাটৰ উদাহৰণ নাট্যকাৰ ভাসৰ 'উৰুভঙ্গ'।

অসমীয়া বৈষ্ণৱ যুগৰ অঙ্কীয়া নাটবোৰকো 'অঙ্ক' বোলা হয়, যেনে, শঙ্কৰদেৱৰ 'পাৰিজাত হৰণ'—"পাৰিজাত হেন নাম অঙ্ক অনুপাম।"

সকলো অঙ্কীয়া নাটক 'অঙ্ক' বোলা হয়নে নহয় সন্দেহজনক। পত্তিকে এই বিষয়ে পৃথক উল্লেখ কৰা হ'ল।

ওপৰত নাম দিয়া সংস্কৃত নাটৰ শ্ৰেণীবোৰৰ ভিতৰত এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট নাট এইবোৰ—

ৰূপক শ্ৰেণীৰ

ব্যায়োগ—এইবিধ দৃশ্য-কাব্যৰ মূল কাহিনী আৰু চৰিত্ৰ প্ৰখ্যাত; পুৰুষ চৰিত্ৰ অধিক, স্ত্ৰী চৰিত্ৰৰ সংখ্যা খুব কম। [কাৰো কাৰো মতে কাহিনী দিনটোৰ ভিতৰতে সমাপ্ত

হয়]। ইয়াত গৰ্ভ আৰু বিমৰ্শ সন্ধি নাথাকে। নায়ক "ধীৰোদ্ধত" (ধীৰ আৰু উদ্ধত) প্ৰকৃতিৰ ৰাজৰ্ষি বা দেৱতা। হাস্য, শৃঙ্গাৰ আৰু শান্ত ৰসৰ বাহিৰে অইন ৰস প্ৰধান ভাবে থাকে।

ভাণ—ইয়াত চৰিত্ৰ সংখ্যা মাত্ৰ একেটা আৰু ই ধূৰ্ত ; ই কেতিয়াবা নিজৰ, কেতিয়াবা অইনৰ ভাব প্ৰকাশ কৰে। কথাৰ উত্তৰ-প্ৰত্যুত্তৰ কাল্পনিক ব্যক্তি বা 'আকাশ-ভাষিত'ৰ আশ্ৰয়ত লাভ কৰা হয়। শৌৰ্য্য আৰু সৌভাগ্য বৰ্ণনাৰ দ্বাৰা বীৰ বা শৃঙ্গাৰ ৰসৰ প্ৰাধান্য হব লাগে।

বীথী—ইয়াত নায়ক মাত্ৰ এজন আৰু তেওঁ 'আকাশ ভাষিত'ৰ আশ্ৰয় লৈ কোনোবা কাল্পনিক পাত্ৰৰ সৈতে উত্তৰ-প্ৰত্যুত্তৰ কৰে। অইন ৰস সামান্য ভাবে থাকিব পাৰে, কিন্তু শৃঙ্গাৰ ৰস প্ৰধানভাবে থাকিবই লাগিব। মুখ আৰু নিৰ্বহণ সন্ধি থাকে ; অঙ্ক মাথোন এটা। নায়কজন উত্তম, মধ্যম বা অধম প্ৰকৃতিৰ হব পাৰে।

উপৰূপক শ্ৰেণীৰ

গোষ্ঠী—ইয়াত নটা বা দহোটা সাধাৰণ চৰিত্ৰ থাকে ; ই উদাত্ত বচন-বিহীন গৰ্ভ-বিমৰ্শ-বিহীন আৰু কৈশিকী-বৃত্তি-সম্পন্ন। স্ত্ৰী চৰিত্ৰৰ সংখ্যা পাঁচ বা ছয়। ই শৃঙ্গাৰ ৰসপূৰ্ণ একাঙ্ক।

নাট্য ৰাসক—ই নৃত্য-গীতপূৰ্ণ শৃঙ্গাৰ-হাস্য-ৰসপূৰ্ণ একাঙ্ক নাট। ইয়াৰ নায়ক উদাত্ত ; এজন উপনায়ক আৰু নায়িকা থাকে। পঞ্চ সন্ধিৰ ভিতৰত 'মুখ' আৰু 'নিৰ্বহণ' থাকে। ই "লাস্য"ৰ লক্ষণ-যুক্ত।

উল্লাপ্য—ই দেৱ-দেৱতা সম্বন্ধীয় বিষয়বস্তু-সম্পন্ন, ধীৰোদাত্ত নায়ক প্ৰধান, হাস্য-কৰুণ-শৃঙ্গাৰ-ৰসপূৰ্ণ একাঙ্ক। ইয়াত 'শিল্পক' শ্ৰেণীৰ নাটকৰ লক্ষণ থাকে।

('শিল্পক'—ই শান্ত আৰু হাস্যৰস বিহীন একপ্ৰকাৰ চাৰি অঙ্কীয়া নাটক ; নায়কজন ব্ৰাহ্মণ, উপনায়কজন নীচ চৰিত্ৰৰ ব্যক্তি। আশা, বিস্ময়, সন্দেহ, প্ৰচেষ্টা, উপদেশ আদি গুণ-বিশিষ্ট। কোনো কোনো আলঙ্কাৰিকৰ মতে উল্লাপ্য এক-অঙ্ক বিশিষ্ট নাট নহয়, তিনি অঙ্কীয়া নাট)।

কাব্য—ই হাস্য-ৰসাত্মক, গীতিপূৰ্ণ, আৰভটী বৃত্তি বিহীন একাঙ্ক। গীতবোৰ 'খণ্ডমাত্ৰা' 'দ্বিপদিকা' আৰু 'ভগ্নতাল' অলঙ্কৃত। ইয়াৰ নায়ক-নায়িকা ধীৰোদাত্ত। তেওঁলোকৰ প্ৰেমেই নাট্যবস্তু। সন্ধিৰ ভিতৰত ইয়াত 'মুখ', 'প্ৰতিমুখ' আৰু 'নিৰ্বহণ' থাকে।

প্ৰেক্ষণ—গৰ্ভ-বিমৰ্শ সন্ধি বিহীন, বিষ্কম্ভক-প্ৰৱেশক বিহীন, ই এবিধ একাঙ্ক উপৰূপক। ইয়াৰ নায়ক হীন-শ্ৰেণীৰ ব্যক্তি। ইয়াত সূত্ৰধাৰ নাথাকে আৰু প্ৰৰোচণাৰ কাৰ্য্য নেপথ্যত সমাধা কৰা হয়। নান্দী নেপথ্যত গোৱা হয়। ই বাগাড়ম্বৰ বচন-ভাষণ-পূৰ্ণ আৰু যুদ্ধ-সংযুত নাট ("নিযুদ্ধ-সম্ফেট-যুতম্")।

বাসক—পঞ্চপাত্ৰ-যুক্ত, মুখ-প্ৰতিমুখ-যুক্ত, ভাৰতী-কৈশিকী-বৃত্তি-যুক্ত, বিবিধ ভাষা আৰু উপভাষা পূৰ্ণ হৈ এবিধ একাঙ্ক উপৰূপক। ইয়াত বীথীৰ কিছুমান লক্ষণ আছে; সূত্ৰধাৰ নেথাকে। ইয়াৰ নান্দীবচন শ্লেষপূৰ্ণ; নায়ক মূৰ্খ, নায়িকা খ্যাতি-সম্পন্না। নাটকীয় কাৰ্য্যসমূহ ক্ৰমে "উদাত্ত" বা গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ হৈ যায়।

শ্ৰীগদিত—প্ৰখ্যাত বিষয়-বস্তুক ভিত্তি কৰি ৰচনা কৰা ধীৰোদাত্ত নায়ক আৰু প্ৰসিদ্ধ নায়িকা-যুক্ত, গৰ্ভ-বিমৰ্শ-সন্ধি বিহীন, ভাৰতীবৃত্তি সম্বলিত ই এবিধ একাঙ্ক উপৰূপক; ইয়াৰ বহু ঠাইত 'শ্ৰী' শব্দৰ প্ৰয়োগ হয়।

বিলাসিকা—চুটি বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ৰচনা কৰা, বিদূষক, বিট আদি সঙ্গী যুক্ত, গৰ্ভ-বিমৰ্শ-সন্ধি বিহীন, হীন নায়ক-যুক্ত ই এবিধ একাঙ্ক উপৰূপক।

হল্লীশ—এক পুৰুষ-চৰিত্ৰ আৰু সাত, আঠ বা দহ স্ত্ৰী-চৰিত্ৰযুক্ত, মুখ-নিৰ্বহণ-সন্ধি যুক্ত, উদাত্ত ভাষা আৰু সঙ্গীত-বহুল, কৈশিকী বৃত্তি সঙ্কুল ই এবিধ একাঙ্ক উপৰূপক।

ভাণিকা—উদাত্ত নায়িকা আৰু সাধাৰণ ('মন্দ') নায়ক যুক্ত, ভাৰতী কৈশিকীবৃত্তি-সম্বলিত মুখ-নিৰ্বহণ-সন্ধি যুক্ত, সাজসজ্জা-ভূষিত-চৰিত্ৰ-সমাবিষ্ট ই এবিধ একাঙ্ক। ইয়াত সপ্তঅঙ্গ আছে, যেনে, উপন্যাস (কাৰ্য্য সমাপ্তিৰ প্ৰাসঙ্গিক ঘোষণা), বিন্যাস (আত্মলঘিমা-সূচক বচন), বিবোধ (ভ্ৰান্তি অপসৰণ), সাধ্বস (মিথ্যা বচন), সমৰ্পণ (উত্তেজনাপূৰ্ণ কটূক্তি), নিবৃত্তি (উদাহৰণ উল্লেখ), সংহাৰ (ফলপ্ৰাপ্তি)।

ওপৰত উল্লেখ কৰা সংস্কৃত এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট নাটবোৰৰ লক্ষণলৈ মন কৰিলে দেখা যায় যে অসমীয়া অঙ্কীয়া নাটৰ সৈতে কোনোখনৰে সম্পূৰ্ণ সাদৃশ্য নাই; অথচ, কেবা শ্ৰেণীৰ নাটৰ ভিতৰত ইয়াৰ সাদৃশ্য বিক্ষিপ্তভাবে অন্তৰ্ভুক্ত হৈ আছে।

['অঙ্কীয়া নাট' শীৰ্ষক অনুবৰ্তী বিষয়-প্ৰসঙ্গত ঠায়ে ঠায়ে এইবোৰৰ উল্লেখ কৰা হৈছে]।

সংস্কৃত নাটবিশেষৰ সৈতে নামৰ মিল থকা (ওপৰত উল্লিখিত) চাৰিবিধ নাটৰ উপৰিও বাকী কেইবিধ অসমীয়া নাটৰ লক্ষণ তলত দিয়া হ'ল—

যাত্ৰা—সংস্কৃত অভিধানত 'উৎসৱ' অৰ্থত 'যাত্ৰা' ব্যৱহাৰ হলেও 'অভিনয়' অৰ্থত সংস্কৃত আলঙ্কাৰিক সকলে ইয়াৰ উল্লেখ কৰা নাই। গমনাৰ্থক 'যা' ধাতুৰ পৰা এই শব্দৰ উৎপত্তি হব পাৰে, তেতিয়া হলে উৎসৱ অৰ্থত বিশেষ ধৰণৰ গমন বুজাবলৈকে 'দেৱযাত্ৰা' 'ৰথযাত্ৰা' আদি শব্দৰ উদ্ভৱ হৈছে। সূৰ্য্য-চন্দ্ৰ আদি গ্ৰহ-নক্ষত্ৰাদি বিশ্বজগতৰ বিস্ময়জনক সৃষ্টি। গ্ৰহ-নক্ষত্ৰবোৰ বছৰটোৰ ভিতৰত এক কক্ষৰ পৰা আইন কক্ষলৈ গমন কৰে, আৰু এই গমন উপলক্ষে প্ৰাচীন মানৱ জাতিৰ মাজত আনন্দসূচক উৎসৱ অনুষ্ঠিত হৈছিল। এইদৰে গ্ৰহশ্ৰেষ্ঠ সূৰ্য্যৰ পৰিবৰ্তনে মানুহৰ মনত যি হৰ্ষ সৃষ্টি কৰিছিল, তাৰ পৰিণতি ৰূপেই সূৰ্য্য-উপাসনাৰ প্ৰবৰ্তন হয়। সূৰ্য্যৰ চুটা যাত্ৰাই প্ৰকৃতি জগতত বিশেষ পৰিবৰ্তন সৃষ্টি কৰি উত্তৰায়ণ আৰু দক্ষিণায়নৰ উদ্ভৱ কৰিছে। 'ৰথযাত্ৰা' উৎসৱ এই দুই অয়নৰ সহিত জড়িত হয়। সেই সময়ত উত্তৰায়ণৰ অন্ত পৰে আৰু দক্ষিণায়নৰ আৰম্ভ হয়। দক্ষিণায়নৰ এই ছমাহৰ ভিতৰত গ্ৰীষ্ম-প্ৰধান দেশত

উৎসৱ আদি বেছি হয়; বঙ্গ, উৰিষ্যা আদি দেশত সূৰ্য্যৰ গতি পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে উৎসৱ বহুতো হব ধৰিছে। 'ৰথযাত্ৰা' জগন্নাথ বা শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰথযাত্ৰাক অৱলম্বন কৰি পালন কৰা উৎসৱ বিশেষ। সময়ৰ লগে লগে বৈষ্ণৱধৰ্মৰ প্ৰভাৱত পৰি এনেবোৰ কৃষ্ণবিষয়ক উৎসৱ 'কৃষ্ণযাত্ৰা' নামেৰে অভিহিত হব ধৰিলে। ফল্গুৎসৱ বা শ্ৰীকৃষ্ণৰ দ'লযাত্ৰা বৈষ্ণৱধৰ্ম-মূলক অইন এক প্ৰধান উৎসৱ।

'যাত্ৰা' শব্দটো দ্ৰাবিড়ী বুলিও কোনো কোনো পণ্ডিতে মত দিব খোজে। ছোটনাগপুৰত ওৰাওঁ নামৰ প্ৰাচীন দ্ৰাবিড়-জাতীয় মানুহ কিছুমান আছে। তেওঁলোকৰ মাজত 'যাত্ৰা' নামৰ এটি উৎসৱ আছে। ই অবিবাহিত ডেকা গাভৰুৰ নৃত্য-প্ৰধান উৎসৱ। ইয়াৰ যোগেদি কোনো কোনো প্ৰণয়-প্ৰণয়িনী বৈবাহিক পাশত আবদ্ধ হৈ পৰে। বছৰৰ ভিতৰত যেই কোনো মাহতে এই উৎসৱ হয় যদিও জেঠমাহ প্ৰশস্ত। উৎসৱটো পবিত্ৰ পৰিৱেশত সমাধা হয়, আত্মীয়-স্বজনক নিমন্ত্ৰণ কৰি উৎসৱ পালন কৰা ৰীতি আছে, গোটেই নিশা এই উৎসৱ চলে। গাওঁৰ বুঢ়ী তিৰোতাই "মঙ্গলঘট" মূৰত লৈ উৎসৱত যোগদান কৰে। 'কৃষ্ণযাত্ৰা' যিদৰে ধৰ্ম আৰু আনন্দৰ উৎস, "ওৰাওঁযাত্ৰা"ও তেনে। কিন্তু পালন পদ্ধতিলৈ চাই এটাৰ লৈতে অইনটোৰ সম্বন্ধ নাই যেন লাগে। ওৰাওসকলৰ 'যাত্ৰা' শব্দটোৰ মূল দ্ৰাবিড়ীও হব পাৰে। কেৱল অসম, বঙ্গ আৰু উৰিষ্যাতেই নহয় দ্ৰাবিড় ভাষা-ভাষী মানুহৰ মাজত দাক্ষিণাত্যৰ কোনো কোনো ঠাইতো ধৰ্মোৎসৱ অৰ্থত 'যাত্ৰা' শব্দৰ প্ৰয়োগ আছে। দাক্ষিণাত্যৰ গ্ৰাম্যদেৱী 'মাৰী' বা 'মাৰী আম্মাৰ' উদ্দেশ্যে বছৰত এবাৰ পূজা আৰু উৎসৱ পতা হয়, ইয়াৰ নাম 'মাৰী যাত্ৰা'। মাদ্ৰাজৰ কোনো কোনো অঞ্চলত "জাত্ৰে" নামৰ গ্ৰাম্যদেৱতাৰ পূজা-উৎসৱ এটা আছে। চাওঁতাল পৰগণাৰ মাজতো "যাত্ৰা-পৰৱ" নামৰ এটা উৎসৱ আছে।

পুৰণি অসমীয়া সাহিত্যত শ্ৰীকৃষ্ণৰ দ'লযাত্ৰা, ৰথ-যাত্ৰা, ঘুনুচা-যাত্ৰা আদি শব্দৰ প্ৰচলন আছে; কিন্তু এই 'যাত্ৰা' শব্দই কোনো নাট-নাটিকা বুজুৱা নাই। ইয়াত 'যাত্ৰা' শব্দৰ অৰ্থ উৎসৱ। সমালোচকসকলৰ মন্তব্যৰ পৰা জনা যায়, যি সময়ত ভাৰতৰ সংস্কৃত নাট-নাটিকা-বোৰৰ প্ৰচলন আৰু আদৰ কমি আহিল, তেতিয়া তাৰ ঠাই পূৰাবৰ বাবে বিবিধ আঞ্চলিক ভাষাত কিছুমান তেনে ধৰণৰ সাহিত্য গঢ়ি উঠে আৰু সেইবোৰেই 'যাত্ৰা' নাম পায়। সেইবোৰৰ অভিনয়ৰ বাবে কিছুমান অনুষ্ঠানো গঢ়ি উঠে। বিভিন্ন দেশৰ সাহিত্যত এইবোৰ বিভিন্ন নামে দেখা দিয়ে। অসমীয়াত ই যাত্ৰা নাম পায়। শঙ্কৰদেৱ-ৰচিত প্ৰথম দুখন নাটৰ নামেই যাত্ৰা, যেনে—চিহ্নযাত্ৰা, কালীয়দমন যাত্ৰা (অৱশ্যে অঙ্কীয়া নাটত 'যাত্ৰা' আৰু 'নাটক' শব্দ অভিন্ন ভাবেই ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে)।

ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ প্ৰায় মাজ ভাগলৈ অসমত বহুতো বঙালী নাটক অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰি মুকলিভাৱে অভিনয় কৰা হৈছিল; এইবোৰক যাত্ৰা বোলা হৈছিল। এই যাত্ৰাবোৰৰ ৰচনাশৈলী অঙ্কীয়া নাটবোৰৰ দৰে নহয়, সাধাৰণ নাটকৰ দৰেই; মাথোন আধুনিক ৰঙ্গমঞ্চত অভিনয় কৰিলে তাক নাটক বোলে আৰু মুকলি মঞ্চত কৰিলেই যাত্ৰা বোলে; যেনে—'কালাপাহাৰ' (বঙালী নাটকৰ অসমীয়া অনুবাদ—হাতে

লিখা। এসময়ত এই নাটকখন থিয়েটাৰৰূপে আধুনিক ৰঙ্গমঞ্চতো অভিনয় কৰা হৈছিল আৰু যাত্ৰাৰূপে মুকলি মঞ্চতো অভিনয় কৰা হৈছিল)।

ঝুমুৰা—বৈষ্ণব যুগত ৰচিত সঙ্গীত-প্ৰধান নাট কিছুমানৰ নাম ঝুমুৰা। মৈথিলী কবি বিদ্যাপতিৰ এটা গীতত—'ঝুমুৰি' শব্দটো পোৱা যায়, "গাৱহ সহি লৰি ঝুমুৰি"। হিন্দীতো নৃত্য-সংযুক্ত গীত-বিশেষৰ নাম 'ঝুমুৰি'। অসমীয়াত এই নামৰ এক শ্ৰেণীৰ ছন্দও আছে। পশ্চিম অসমৰ কোনো কোনো ঠাইত এই নামৰ এবিধ নাম-গোৱা আছে। ইয়াত হাত-চাপৰিৰ লৈতে নাগেৰা বাদ্য সঙ্গত কৰা হয়। ইয়াৰ পৰা বুজা যায় এই শব্দটোৱে সঙ্গীত-প্ৰধান বা সঙ্গীত-সম্পৰ্কীয় ৰচনাকে সূচনা কৰে। মাধৱদেৱৰ অঙ্কীয়া নাট কিছুমানক ঝুমুৰা বোলে, যেনে 'চোৰধৰা' ঝুমুৰা, 'ভূমিলুটিৱা' ঝুমুৰা।

নৃত্য-নাট—নৃত্য-নাট নামৰো একশ্ৰেণীৰ নাট আছে। ইও সঙ্গীতময়; নেপথ্যত কাহিনীৰ আবৃত্তি কৰা হয়, আৰু সেই কাহিনীৰ ভাব নৃত্যৰ যোগেদি মঞ্চত প্ৰকাশ কৰা হয়। এই কাহিনী কেতিয়াবা মহাভাৰত, ৰামায়ণ (দুৰ্গাবৰৰ গীতিৰামায়ণ), পুৰাণ (মদন ভস্ম, চিত্ৰলেখা, বেউলা-লখিন্দাৰ) আদিৰ পৰা উদ্ধৃত। আধুনিক যুগত কাল্পনিক কাহিনী অৱলম্বন কৰিও দুই-চাৰিখন নৃত্য-নাট ৰচনা কৰা হৈছে। এইবোৰ কাল্পনিক কাহিনীৰ বিষয়-বস্তু যেনে,—চ'তৰ বিহু, ধানদোৱা, মাছমৰা, গ'ৰুৰখা আদি।

গীতি-নাট, গীতি-নাটিকা, সঙ্গীতালেখ্য

সঙ্গীত-প্ৰধান আধুনিক নাট কিছুমানক এই তিনিটা নামেৰে নামাকৰণ কৰা হৈছে, যেনে—

'বাসন্তীৰ অভিষেক' 'লুইত কোঁৱৰ' 'যুৱ বিজয়'	} কীৰ্ত্তিনাথ বৰদলৈ মুক্তিনাথ বৰদলৈ।

'অভিষেক'—পূৰ্ণধৰ ৰাজখোৱা (গীতি-নাটিকা)—

এই নাম কেইটা প্ৰায় প্ৰতিশব্দ ৰূপে প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়।

ৰূপক—এই আধ্যাৰ আৰম্ভণিতে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে সংস্কৃত অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰত সকলো দৃশ্যকাব্যৰ সাধাৰণ নাম ৰূপক। লক্ষণ বিশেষে এই ৰূপকবোৰকেই দহ শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰি দহোটা সুকীয়া নাম দিয়া হৈছে। কিন্তু অসমীয়া সাহিত্যত এই শ্ৰেণীৰ এবিধ নাটো (কাব্য আদিও) আছে; ইয়াত অইন এটা বিষয়-বস্তু বা আৱৰণেৰে মূল বিষয়-বস্তুটো ঢাকি ৰাখি অৰ্থ ব্যঞ্জনা কৰা হয়। যেনে—'ধূলি'—কমলেশ্বৰ চলিহা, 'পাৰিজাত'—পদ্ম চিং।

অঙ্ক, অঙ্কীয়া নাট—'অঙ্ক'ৰ সংজ্ঞা এই আধ্যাৰ আৰম্ভণিতে দিয়া হৈছে।

অসমীয়া বৈষ্ণৱ সাহিত্যত যিবোৰ অঙ্কীয়া নাট আছে তাৰ লক্ষণবোৰ সংস্কৃত 'অঙ্ক',

বা 'উৎসৃষ্টিকাঙ্ক'ৰ লৈতে সৰহভাগ বিষয়তেই নিমিলে। কেৱল এটা অঙ্ক থকা বিষয়তহে মিলে। মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ 'চিহ্নযাত্ৰা'ৰ অভিনয়-বৰ্ণনা প্ৰসঙ্গত কোৱা আছে—

"বৈকুণ্ঠ নগৰ পটত লিখিয়া অঙ্ক কৰিলন্ত তাৰ।"

'অঙ্ক' শ্ৰেণীৰ সংস্কৃত দৃশ্যকাব্যৰ প্ৰধান লক্ষণ এক-অঙ্ক-বিশিষ্টতা। বৈষ্ণৱ-যুগৰ অঙ্কীয়া নাটবো বৈশিষ্ট্য এয়ে। এইবাবেই এইবিধ অসমীয়া নাটক 'অঙ্কীয়া নাট' বোলা হৈছে বুলি সমালোচক সকলে মন্তব্য প্ৰকাশ কৰিছে। কিন্তু বৈষ্ণৱ নাট্যকাৰ সকলে 'অঙ্কীয়া নাট' শব্দটো নিজে ক'তো ব্যৱহাৰ কৰি থৈ যোৱা নাই; ই পাছত উদ্ভৱ হোৱা শব্দ। সকলোবোৰ অঙ্কীয়া নাটক 'অঙ্ক' বোলা হয় নে নহয় সন্দেহজনক।

এক-অঙ্কীয়া নাট (বা একাঙ্কিকা)—আধুনিক যুগৰ অসমীয়া সাহিত্যত নানা ৰকমৰ এক-অঙ্কীয়া নাট ৰচিত হৈছে; এইবোৰক এক-অঙ্কীয়া নাট বা একাঙ্কিকা বোলা হয়, কিন্তু অঙ্কীয়া নাট বোলা নহয়।

আধুনিক যুগৰ এক-অঙ্কীয়ানাটবোৰৰ বিষয়বস্তু বিবিধ, লিখন-প্ৰণালীবো কোন বিধিবদ্ধ নীতি নাই। কিন্তু বৈষ্ণৱ-যুগৰ অঙ্কীয়া নাটবোৰৰ বিষয়বস্তু সদায় কৃষ্ণ বা ৰাম সম্বন্ধীয়, ভাষা সংস্কৃত আৰু ব্ৰজাৱলী, লিখন-প্ৰণালীও বিধিবদ্ধ-প্ৰায়, যেনে—

'ৰুক্মিণী হৰণ'—(শঙ্কৰদেৱ) অঙ্কীয়া নাট।

'হৃদয়ৰ মূল্য'—(লক্ষীধৰ শৰ্মা) এক-অঙ্কীয়া নাট।

ধেমেলীয়া নাট (বা প্ৰহসন)

সংস্কৃত সাহিত্যত প্ৰহসন বুলি এবিধ দৃশ্যকাব্য আছে; ইয়াৰ বিষয়বস্তু প্ৰায়েই পুৰাণ-মহাভাৰত আদিৰ; প্ৰকাশভঙ্গী লঘু আৰু অসংলগ্ন। কিন্তু আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যত যিবোৰ প্ৰহসন বা ধেমেলীয়া নাট আছে তাৰ বিষয়-বস্তু প্ৰায়েই সামাজিক। চৰিত্ৰৰ বচন ঠায়ে ঠায়ে অসংলগ্ন হলেও প্ৰধানতে হাস্যৰসৰ প্ৰধান উৎস কেৱল বচন সমূহৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ নকৰে, পৰিস্থিতিৰ যোগেদিহে হাস্যৰস সঞ্চাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়। অৱাস্তৱ আৰু অবাস্তৱ পৰিস্থিতি প্ৰদৰ্শনৰ উপৰি বাস্তৱ অৱস্থাৰ আলম লৈও হাস্যৰস উথলোৱা পৰিবেশ সৃষ্টি কৰা হয়, যেনে—

(অবাস্তৱ-প্ৰায়) 'নোমল'—লক্ষীনাথ বেজবৰুৱা,

'কুকুৰীকণাৰ আঠমঙ্গলা'—মিত্ৰদেৱ মহন্ত।

(বাস্তৱ-প্ৰায়) মহ'ৰী—দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজুমদাৰ বৰুৱা।

২য় পট

অঙ্কীয়া নাট

অসমত বৈষ্ণৱ যুগত ৰচিত বিশেষ কলা-কৌশল-পূৰ্ণ এবিধ ধৰ্মমূলক একাঙ্ক নাটক অঙ্কীয়া নাট বোলা হয়।

অঙ্কীয়া নাট ৰচনাৰ আনুমানিক উৎস-সমূহ—(১) সংস্কৃত সাহিত্যৰ কোনো কোনো সমালোচকৰ দৃষ্টিত ঋগ্‌বেদ আৰু সামবেদত নাটকীয় আভাস-সম্পন্ন কথোপকথন আছে, আৰু ইয়াৰ ভিত্তিত প্ৰাচীন ভাৰতীয় নাটকৰ উপাদান থূল-মূলকৈ এই কেইভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি—

(ক) সূত্ৰধাৰে আবৃত্তি কৰা বিভিন্ন শ্লোক।

(খ) সূত্ৰধাৰৰ দ্বাৰা উক্ত শ্লোকসমূহৰ ব্যাখ্যামূলক গদ্য ভাঙনি।

(গ) প্ৰত্যেক ব্যাখ্যাৰ অন্তত চৰিত্ৰৰ আবিৰ্ভাৱ আৰু বচন আবৃত্তি (এই চৰিত্ৰ কাহিনী-গত হ'বও পাৰে, নহ'বও পাৰে)।

(ঘ) উক্ত চৰিত্ৰৰ বচন প্ৰায় গদ্যময় আৰু পৰিবেশনত নৃত্য-গীত-সঙ্গত।

ভাৰতীয় ভাষাসমূহৰ ক্ৰমবিকাশৰ ইতিহাসে কয়, সংস্কৃত ভাষা পালী, প্ৰাকৃত আৰু আঞ্চলিক ভাষালৈ ৰূপান্তৰিত হোৱাৰ লগে লগে কালক্ৰমত সূত্ৰধাৰৰ আৰু অন্যান্য পাত্ৰ পাত্ৰীৰ বচন-সমূহো সংস্কৃত মাধ্যমৰ পৰা পালী, প্ৰাকৃত আৰু ক্ৰমে আঞ্চলিক ভাষালৈ ৰূপান্তৰিত হ'ব পাৰে। ওপৰত উল্লেখ কৰা বিষয়-সমূহে অঙ্কীয়া নাটৰ সৈতে প্ৰাচীন সংস্কৃতৰ এটি সাহিত্যিক আৰু সাংস্কৃতিক সংযোগ-সূত্ৰৰ সূচনা কৰে।*

(২) পূৰ্বণি অসমত সংস্কৃত শিক্ষাৰ বহুল প্ৰচাৰ আৰু প্ৰচলনৰ কথা ইতিহাসে নানা-প্ৰকাৰে স্বীকাৰ কৰি আহিছে। অসমৰ ঠায়ে ঠায়ে অৱস্থিত সংস্কৃত টোল, সংস্কৃত পণ্ডিত সমাজৰ সভা-সমিতি, সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান আদিয়ে আজিও তাৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰি আছে। সংস্কৃত টোলবিলাকত একেবাৰে প্ৰাথমিক স্তৰৰ পৰাই অন্যান্য বিবিধ শিক্ষা-বিষয়ৰ লগত নাট, কাব্য আদিও আছিল। নাট-নাটিকা আৰু ইয়াৰ অভিনয় আদিৰ জনপ্ৰিয়তা ইমান বেছি আছিল যে কোনোবা সম্ভ্ৰান্ত অভ্যাগতক আদৰণি জনাবলৈ হ'লে অন্যান্য আদৰণি সম্ভাৰৰ সৈতে নাট্যাভিনয়ো কেতিয়াবা অন্যতম সম্ভাৰ ৰূপে পৰিগণিত হৈছিল। এসময়ত পশ্চিম ভাৰতৰ পৰা অসমলৈ অহা পণ্ডিতপ্ৰবৰ জগদীশ মিশ্ৰ নামেৰে এজনা অভ্যাগতক মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে অভিনন্দন জনাওঁতে অভিনন্দনৰ বিবিধ কাৰ্য্যক্ৰমৰ মাজত অন্যতম আছিল

*'Contribution to the history of the Hindu Drama' by M. Ghosh.

নাট্যাভিনয়।[১] অভিনয় কৰা এই নাটখনি আছিল 'মহানাটক' বা 'হনুমান নাটক'; লিখক—মধুসূদন মিশ্ৰ (এই নাটখনৰ লিখক সম্বন্ধে অৱশ্যে মতদ্বৈধ আছে)। এই 'মহানাটক' নামৰ নাটখনি অসমীয়া সমাজত চিৰ-পৰিচিত। ইয়াৰ এটা প্ৰমাণ এই যে পুৰুষোত্তম বিদ্যাবাগীশৰ 'প্ৰয়োগ ৰত্নমালা ব্যাকৰণ'ত ইয়াৰ সঘন উল্লেখ আছে। ইয়াৰ উপৰিও অঙ্কীয়া নাটৰ কেইটামান লক্ষণৰ সৈতে ইয়াৰ সাদৃশ্য আছে। প্ৰধান সাদৃশ্য এই যে উভয়তে শ্লোক আৰু পদ্যভাগ অধিক; গদ্য নাম মাত্ৰ; বিদূষকৰ চৰিত্ৰ নাই।

(৩) একাদশ শতিকাৰ কৃষ্ণ মিশ্ৰ ৰচিত 'প্ৰবোধ চন্দ্ৰোদয়' নামৰ সংস্কৃত নাটখনো এসময়ত অসমত বৰ জনপ্ৰিয় আছিল। মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ জীৱন-চৰিতৰ পৰা জনা যায় যে, তেওঁ পঢ়া পাঠ্য-পুথিসমূহৰ ভিতৰত "প্ৰবোধচন্দ্ৰ" নামৰ পুথি এখনো আছিল।[২] ৰামানন্দ দ্বিজৰ 'মহামোহ কাব্যখনো 'প্ৰবোধ চন্দ্ৰোদয়'ক ভিত্তি কৰিয়েই লিখা। এই কাব্যত উল্লেখ আছে যে 'প্ৰবোধ চন্দ্ৰোদয়' আদিতে বাৰাণসীৰ পৰা অনা হয় আৰু ৰামানন্দই ইয়াৰ বিষয়-বস্তুৰ আলম লৈয়ে এখনি নাট ৰচনা কৰে—

"বাৰাণসী হন্তে আইলা ইটো শাস্ত্ৰ
নপাইলন্ত একোজনে।
শ্ৰীৰামানন্দে প্ৰকাশিলা আৰু
জগত উদ্ধাৰ মনে।
মহামোহ বুলি আৰু নাম দিলা
নাট কৰিবাক লাগি।"

সংস্কৃত 'প্ৰবোধ চন্দ্ৰোদয়' নাটৰ অসমীয়া নাট সংস্কৰণ এখনিও হাতে লিখা অৱস্থাত আছে বুলি শুনা যায়। আউনিআটি সত্ৰত এই নাটৰ ভাওনা হৈছিল বুলিও কোৱা হয়।[৩]

(৪) দ্বাদশ শতিকাৰ বিখ্যাত গীতি-কবি জয়দেৱৰ 'গীত-গোবিন্দ' নামৰ কাব্যৰ পৰাও অসমীয়া অঙ্কীয়া নাট-ৰচকসকলে কিছু আভাস আহৰণ কৰা অসম্ভৱ নহয়। অঙ্কীয়া নাটৰ গীত, ভটিমা আদিত যেনেবোৰ বৰ্ণনা আৰু প্ৰকাশভঙ্গী আছে, তাৰ সৈতে 'গীত-গোবিন্দ'ৰ গীতাৱলীৰ সাদৃশ্য যথেষ্ট আছে; তলত উল্লেখ কৰা ৰচনাত এই সাদৃশ্য মন কৰিবলগীয়া—

"মিন-ৰূপে প্ৰলয় পয়ধি
সত্যব্ৰত জো তাৰিলে।
কূৰ্ম্ম ৰূপে থিৰ সাগৰে
মথনে মন্দৰ ধৰিলে॥
শূকৰ ৰূপে হিৰণ্য বিদাৰি
দেৱ ভয় কয়ো ত্ৰাণ।

১। 'মহাপুৰুষ শ্ৰীশ্ৰীশঙ্কৰ-মাধৱ-চৰিত'—দৈত্যাৰি ঠাকুৰ।
২। 'কথা গুৰু চৰিত'—সম্পাদক উপেন্দ্ৰচন্দ্ৰ লেখাৰু।
৩। 'মহামোহ কাব্য'ৰ পাতনি—সম্পাদক বিৰিঞ্চি বৰুৱা।

সোহি হৰি তেৰি কৰতু নিত্য
মুহূৰ্তি মঙ্গল বিধান।”

['কেলিগোপাল'—শঙ্কৰদেৱ] ইত্যাদি।

ইয়াৰ উপৰিও কোনো কোনো সমালোচকৰ দৃষ্টিত 'গীত-গোবিন্দ' এখন গীতি-নাট মাত্ৰ, অঙ্কীয়া নাটবোৰকো গীতি-নাট বুলিব পাৰি। কাৰণ, ইয়াত গীতৰ প্ৰাধান্যই দেখা যায়। খৃঃ ১০ম—১১শ শতিকামানৰ পৰা ভাৰতত সংস্কৃত নাটৰ সমাদৰ হ্ৰাস হৈ অহাত এনেবোৰ ৰচনাই ক্ৰমান্বয়ে সেই ঠাইবোৰ অধিকাৰ কৰিব ধৰিলে বুলি বিশ্বাস হয়।*

(৫) চতুৰ্দশ শতিকাত বিদ্যাপতি ৰচিত মৈথিলী গীত-সমূহো সেই সময়ত গোটেই ভাৰতত প্ৰসিদ্ধ হৈ পৰে। অঙ্কীয়া নাটৰ ব্ৰজাবলী ভাষাৰ ওপৰত বিদ্যাপতিৰ প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট। বিদ্যাপতি-ৰচিত সংস্কৃত নাট কিছুমানতো মৈথিলী ভাষাত ৰচিত গীত সন্নিবিষ্ট আছে। অঙ্কীয়া নাটত থকা ব্ৰজাবলী ভাষাৰ গীত-ভটিমা আদি ইয়াৰ লৈতে তুলনীয়। এই প্ৰসঙ্গত অঙ্কীয়া নাটৰ সৰ্বপ্ৰথম উদ্ভাৱক শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ সমসাময়িক আৰু পূৰ্ববৰ্তী অন্যান্য ভাৰতীয় সাধক-সাহিত্যিক কেইজনমানৰ ৰচনাৱলীও মন কৰিবলগীয়া।

কবীৰ (জন্ম খৃঃ ১৩৯৯), চণ্ডিদাস (জন্ম খৃঃ ১৪১৮), ৰামানন্দ ৰায় (পঞ্চদশ শতিকাৰ মাজভাগ), সুৰদাস (খৃঃ ১৪৮৩), চৈতন্যদেৱ (জন্ম খৃঃ ১৪৮৫), মীৰাবাঈ (জন্ম খৃঃ ১৪৯৭)।

এই সাধক-সাহিত্যিক সকলৰ পৰা অঙ্কীয়া নাট ৰচকসকলে কিবা আলম পাইছিল নে নাই তাৰ একো স্থিৰ সিদ্ধান্ত নহলেও এইটো ঠিক যে প্ৰাচীন কামৰূপ সমগ্ৰ ভাৰতৰে এখনি প্ৰসিদ্ধ ঠাই, আৰু ইয়াৰ লৈতে ভাৰতৰ অন্যান্য ঠাইৰ মানুহৰ যাতায়াত নানা কাৰণত হবলগীয়া হৈছিল। এই কামৰূপৰ প্ৰবল প্ৰতাপী ৰজা নৰকাসুৰৰ অলৌকিক কাৰ্য্য-কলাপ পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ কথা। ইয়াতেই কুণ্ডীল কুঁৱৰী ৰুক্মিণীৰ লৈতে দ্বাৰকাধিপতি শ্ৰীকৃষ্ণৰ শুভবিবাহ সম্পন্ন হৈছিল। ইয়াতেই শোণিতপুৰৰ ৰজা বাণাসুৰৰ কন্যা উষাৰ লগত অনিৰুদ্ধৰ গন্ধৰ্ব বিবাহ সম্বন্ধ ঘটি উঠিছিল। কামৰূপৰ কামাখ্যা মহাপীঠ, উমানন্দ, হাজো, হয়গ্ৰীৱ মন্দিৰ আজিও সমগ্ৰ ভাৰত-বিখ্যাত তীৰ্থস্থান। সুদূৰ অতীতৰ পৰা বৰ্ত্তমানলৈকে অসমৰ বাহিৰৰ পৰা ইয়ালৈ আহি থকা হাজাৰ-বিজাৰ তীৰ্থযাত্ৰীৰ নিছিগা ধাৰ আজিও আমাৰ চকুত পৰে।

(৬) প্ৰাক্-শঙ্কৰী যুগৰ সাহিত্যৰাজিৰ পৰা, যুগনিৰপেক্ষ লৌকিক গীত-পদৰ পৰা, ঢুলীয়া, ওজাপালী আদি সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠানবিলাকৰ পৰাও যে কম-বেছি পৰিমাণে অঙ্কীয়া নাট লিখকসকলে ৰচনাৰ আলম পাইছিল তাক সহজে অনুমান কৰিব পাৰি।

কালিৰাম মেধিয়ে তেওঁৰ সম্পাদিত 'অঙ্কাৱলী'ৰ পাতনিৰ এঠাইত লিখিছে যে মৈথিলী কবি উমাপতি-ৰচিত 'পাৰিজাত হৰণ'ৰ পৰা শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ অঙ্কীয়া নাট ৰচনাৰ উপাদান কিছু সংগ্ৰহ কৰা সম্ভৱ হব পাৰে। তেওঁৰ 'পাৰিজাত হৰণ' সংস্কৃত-প্ৰাকৃত-মৈথিলীৰ সংমিশ্ৰণ। অইন বিষয়ত নহলেও, কেৱল এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট নাট ৰচনা কৌশল বিষয়ত শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ পূৰ্ববৰ্তী

* 'The Indian Theatre'—R. K. Yajnik.

উমাপতিক কিজানি অনুসৰণ কৰিব পাৰে। কিন্তু উমাপতিৰ আবিৰ্ভাৱকাল সম্বন্ধে মতদ্বৈধ আছে। ডঃ জে. মিশ্ৰই (Dr. J. Misra) 'A History of Maithili Literature' Vol. I কিতাপত কৈছে, উমাপতি অষ্টাদশ শতিকাৰ লোক ; মহাৰাজ ৰাঘৱসিংহ (১৭০৪-১৭৪০ খৃঃ)ৰ দিনত তেওঁৰ আবিৰ্ভাব। এই মন্তব্য সঁচা হবলৈ হলে শঙ্কৰদেৱৰ ওপৰত উমাপতিৰ প্ৰভাব সমৰ্থন-যোগ্য নহয়। ইয়াৰ উপৰিও, উমাপতিয়ে যেনে ধৰণৰ নাট (সংস্কৃত-প্ৰাকৃত-মৈথিলী) ৰচনা কৰিছিল, অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষ ভাগত অসমৰ দিহিং সত্ৰতো প্ৰায় তেনে বিধৰ নাট ৰচিত হোৱা দেখা যায় ['অপ্ৰকাশিত নাট' আধ্যা দ্ৰষ্টব্য]।

ৰচনাৰ মৌলিকতা আৰু সম্ভাব্য লৌকিক উপাদান-সমূহ—প্ৰাচীন কামৰূপৰ লৈতে মিথিলাৰ সম্বন্ধ কেবা দিশৰ পৰা ঘটি উঠিছিল বুলি ইতিহাসে সকিয়ায়।* অসমীয়া শিক্ষাৰ্থীয়ে, বিশেষকৈ সংস্কৃত শিক্ষাৰ বাবে, মিথিলাৰ পিনে হয়তো যাব লগীয়া হৈছিল। ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতি ক্ষেত্ৰত এনে আদান-প্ৰদান বিশ্ব-ইতিহাসৰ পাতত জলজল্ পটপট্। মধু-মক্ষিকা বৃত্তিৰ বশ নহয় কোন! শঙ্কৰদেৱে ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইত তীৰ্থ-ভ্ৰমণ কৰোতে মিথিলালৈ যোৱা কথাও চৰিত পুথিত আছে। তেওঁৰ ভ্ৰমণ-বৃত্তান্ত তীৰ্থস্থানৰ ঐতিহ্য আৰু নিজ অভিজ্ঞতাৰ এখনি ইতিহাস স্বৰূপ। কিন্তু কোনো ঠাইতে তেওঁ কোনো নাটকৰ অধ্যয়ন বা অভিনয় দৰ্শনৰ কথা উল্লেখ কৰা নাই।

'চিহ্নযাত্ৰা' নামৰ নাটখন তেওঁৰ প্ৰথম নাট বুলি চৰিতকাৰ সকলে কৈ গৈছে। কিন্তু ইয়াৰ ৰচনা হয় মহাপুৰুষৰ উনৈশ বছৰ বয়সত অৰ্থাৎ তেওঁৰ তীৰ্থযাত্ৰাৰ আগতে ('চিহ্নযাত্ৰা' অভিনয় আধ্যা দ্ৰষ্টব্য)। কবি বিদ্যাপতিৰ প্ৰভাৱ তেওঁৰ ৰচনাত পৰা বুলি কোৱা হৈছে যদিও, ই অঙ্কীয়া নাটৰ বিষয়বস্তুৰ ওপৰত নহয়। কাৰণ, বিদ্যাপতিৰ ৰচনা ৰাধা-কৃষ্ণৰ মধুৰ মিলন সম্বন্ধীয় শৃঙ্গাৰ-ৰসাত্মক ভক্তিগীত। কিন্তু শঙ্কৰী ধৰ্মৰ নীতি তেনে নহয় ; গতিকে ৰচনাও তেনে নহয়। ইয়াত আছে মানো ভক্ত-হৃদয়ৰ স্বচ্ছ প্ৰবাহ।

উমাপতিৰ 'পাৰিজাত হৰণ'ৰ অনুকৰণত অঙ্কীয়া নাট ৰচনা সন্দেহজনক বুলি ওপৰত যিটো মন্তব্য দাঙি ধৰা হৈছে, তাৰ লগতে আৰু এটি মন্তব্য সংযোগ কৰিব পাৰি। শঙ্কৰদেৱৰো 'পাৰিজাত হৰণ' নামেৰে এখন নাট আছে। কিন্তু মূল নাট্য-বস্তুৰ কথা বাদ দিলে দুয়োখনৰে পাৰ্থক্য সুস্পষ্টভাৱে ওলাই পৰে। উমাপতিৰ নাট ক্ষুদ্ৰ-অৱয়ৱী, শঙ্কৰদেৱৰ নাট বৃহৎ-অৱয়ৱী। শঙ্কৰদেৱৰ নাটত চৰিত্ৰাঙ্কন আৰু হাস্যৰস ব্যাপক, উমাপতিৰ নাটত এই দুয়োটাৰে অভাৱ। উমাপতিৰ নাটত সূত্ৰধাৰৰ বচন নাই ; সুদীৰ্ঘ ভটিমাসমূহ নাই ; ব্ৰজাৱলী নাই। গতিকে মৈথিলী নাটৰ অনুকৰণত শঙ্কৰদেৱে নাট ৰচনা কৰিছে বুলি ঠাৱৰ কৰিব নোৱাৰি। প্ৰাক্-বৈষ্ণৱ যুগৰ বিবিধ সাহিত্যৰাজি, লৌকিক গীত-পদাৱলী তেওঁৰ ৰচনাৰ অন্যতম সম্ভাব্য অৱলম্বন।

ধৰ্মপ্ৰচাৰ বিষয়ত শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰধান আধাৰ গ্ৰন্থ আছিল ভাগৱত পুৰাণ। 'শ্ৰীৰামবিজয় নাট'ৰ বাহিৰে তেওঁৰ সমগ্ৰ নাট্যাৱলী প্ৰধানভাৱে ভাগৱতৰ কাহিনীৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত।

* 'Early History of Kamrup'—K. L. Barua

লৌকিক প্ৰভাৱ সকলো বিষয়তে শক্তিশালী আৰু অনতিক্ৰম্য। নাট্যকাৰ শঙ্কৰদেৱে ব্ৰজাৱলী ভাষা বিষয়ত কবি বিদ্যাপতিৰ মৈথিলী গীত, শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰ বিষয়ত কবি জয়দেৱ বা তেনে কোনো কবি, নাটকীয় ৰূপ প্ৰদান ক্ষেত্ৰত সংস্কৃত নাট আৰু ৰূপায়ণ পদ্ধতিত অসমীয়া সুপ্ৰাচীন ঢুলীয়া, ওজাপালী আদি লৌকিক সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠানবোৰৰ চানেকি গ্ৰহণ কৰিব পাৰে বুলি ভাবিবৰ থল আছে।

মূল উদ্দেশ্য

আদিতে কোৱা হৈছে যে সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলে কাব্যক প্ৰধানকৈ দুটা ভাগত ভাগ কৰিছে—(১) দৃশ্য-কাব্য, (২) শ্ৰব্য-কাব্য। নাটক দৃশ্য-কাব্য। গতিকে কাব্যৰ যি যি উদ্দেশ্য নাটকৰো সেয়ে। কোনো কোনো সমালোচকৰ মতে কাব্যৰ উদ্দেশ্য 'চতুৰ্বৰ্গ-ফলপ্ৰাপ্তি' অৰ্থাৎ ধৰ্ম-অৰ্থ-কাম-মোক্ষ লাভ। অঙ্কীয়া নাটবোৰত কিছুমান একে ধৰণৰ উক্তিৰ সঘন উল্লেখে এই বিষয়টোৰ প্ৰতি আমাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। নাটৰ ৰচক, দৰ্শক, পৃষ্ঠপোষক, অভিনেতা আদি সকলোৰে বাবে ই কিদৰে মঙ্গলসাধন কৰে এনেবোৰ উক্তিয়ে প্ৰমাণ দিছে—

"ওহি স্যমন্ত হৰণ কথা জাবাসৱে শ্ৰদ্ধায়ে সুনয় জাবাসকলে শ্ৰদ্ধায়ে গায়য় তাবাসবৰ কলহ দুখ-দুৰ্গতি দূৰ হোৱয়, অনায়াসে সংসাৰ তৰয়, শ্ৰীকৃষ্ণ চৰণে একান্ত ভকতি বাঢ়য়। ইহা জানি নিৰন্তৰে হৰি বোল।" ['স্যমন্ত-হৰণ'—দৈত্যাৰি ঠাকুৰ]

"কৰাৱত নাট ওহি বহু ছন্দে
কৃষ্ণক ভকতি কৰিতে প্ৰবন্ধে।" ['পাৰিজাত হৰণ'—শঙ্কৰদেৱ]

"কৰ্ম্মিণী হৰণং নাম নাটকং মুক্তিসাধকম্।" ['ৰুক্মিণীহৰণ'—শঙ্কৰদেৱ]

"ইহাক শ্ৰৱণ কীৰ্ত্তন কৰিয়ে, সব লোক সংসাৰ ঘোৰ নিকাৰ তৰব।"
['চোৰধৰা'—মাধৱদেৱ]

ইয়াৰ উপৰিও প্ৰায় সকলোবোৰ নাটতে সততে পোৱা যায়—

"যে শ্ৰদ্ধায়ে দেখে শুনে ভাওনা কৰয়।"
"নাটকং মুক্তি সাধকম্।"
"তাহে সুনিতে ভনিতে পাৰত
পাপ পয়োনিধি পাৰ।"

"জেবা শ্ৰদ্ধায়ে সুনে বা ভনে, তাহাৰি শ্ৰীকৃষ্ণক ভকতি বাঢ়য়" ইত্যাদি।

ওপৰত দিয়া উক্তিবোৰৰ পৰা বুজা যায় যে অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য ধৰ্মসাধন, মোক্ষ (বা মুক্তি) প্ৰাপ্তি, কাম (অভিলাষ বা মনোবাঞ্ছা) পূৰণ। ইয়াৰ উপৰিও, অৰ্থলাভ ইয়াৰ অন্যতম উদ্দেশ্য। মহাৰাজ নৰনাৰায়ণে কবি ৰাম সৰস্বতীক মহাভাৰত ৰচনা কৰিবলৈ নানা

প্ৰকাৰে সাহায্য কৰিছিল। শুক্লধ্বজ ৰজাৰ উৎসাহ অনুপ্ৰেৰণাতহে শঙ্কৰদেৱে 'শ্ৰীৰাম বিজয়' নাট ৰচনা কৰা বুলি নিজেই উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে—

"শ্ৰীসুক্লধ্বজ নৃপতি প্ৰধান
ৰামক বিজয় জো কৰৱালি নাট
মিলহু তাহেক বৈকুণ্ঠক বাট।" '(শ্ৰীৰামবিজয়)'

এনেবোৰ উক্তিৰ পৰা বুজিব পাৰি যে ৰচনাৰ যোগেদি অৰ্থলাভ নোহোৱাও নহয়। অৱশ্যে অৰ্থলাভ উদ্দেশ্য গৌণ বুলি অনুমান হয়; কিয়নো, কোনোখন অঙ্কীয়া নাটতে ইয়াৰ উল্লেখ নাই।

নাট্যবস্তু—যিটো বিষয় লৈ নাট ৰচনা কৰা হয় সেয়ে নাট্যবস্তু বা নাটকৰ বিষয়-বস্তু।

সংস্কৃত নাটকৰ শ্ৰেণীবিভাগ কৰোতে প্ৰধানকৈ তিনটা বিভাজন-নীতি অৱলম্বন কৰা হয়—

(১) বস্তু (বিষয়-বস্তু)।
(২) নেতা (নায়ক, নায়িকা)।
(৩) ৰস।

অঙ্কীয়া নাটৰ বস্তু, (বিষয়-বস্তু) সদায় পৌৰাণিক; নেতা, (নায়ক, নায়িকা) সদায় শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰাম, ৰুক্মিণী বা সীতা আদি। পৰিব্যাপক ৰস ভক্তি ৰস। সেইদেখি, অঙ্কীয়া নাটৰ সমুচিত শ্ৰেণী বিভাগ সম্ভৱ নহয়। অন্যান্য নাটতহে এই বিভাজন-নীতি অৱলম্বন কৰিব পাৰি ('আধুনিক যুগ' দ্ৰষ্টব্য)।

ৰামায়ণ, মহাভাৰত অথবা পুৰাণৰ পৰা বাছি বাছি অনা বিষয়েই অঙ্কীয়া নাটৰ বিষয়-বস্তু। সাধাৰণতে শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু শ্ৰীৰামৰ মহিমা প্ৰকাশক বিষয়বোৰেই ইয়াত ঠাই পাইছে। বিষয়-বস্তু দুই ৰকমৰ—

(১) প্ৰখ্যাত (সৰ্বসাধাৰণে জনা-শুনা বিষয়; মূলৰ হুবহু অনুকৰণ)।
(২) মিশ্ৰ—(মূলৰ সৈতে আংশিক সম্বন্ধযুক্ত আৰু ঠাইবিশেষে কবিৰ কল্পনা-প্ৰসূত)।

উদাহৰণ, যেনে—

শঙ্কৰদেৱৰ 'কালিদমন' 'শ্ৰীৰাম বিজয়', ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ 'কংসবধ' আদি নাটৰ বিষয়বস্তু 'প্ৰখ্যাত'। কিন্তু মাধৱদেৱৰ সৰহভাগ নাট 'মিশ্ৰ', যেনে,—'চোৰধৰা ঝুমুৰা' 'ভূমি-লুটিয়া' আদিত কবি-কল্পনাই বহুখিনি ঠাই অধিকাৰ কৰি আছে; সৰহভাগ অঙ্কীয়া নাটৰ বিষয়বস্তু 'প্ৰখ্যাত'; 'মিশ্ৰ' বিষয়-বস্তু সংযুক্ত নাটৰ সংখ্যা নগণ্য।

বিষয়-বস্তুৰ ভাগ দুটা—(১) আধিকাৰিক (প্ৰধান ভাগ)।

(২) প্ৰাসঙ্গিক (প্ৰসঙ্গক্ৰমে উল্লেখ কৰা ভাগ)। উদাহৰণ—'শ্ৰীৰামবিজয়' নাটত ৰামৰ হৰধনু-ভঙ্গ আৰু সীতাৰ সৈতে ৰামৰ শুভবিবাহ, এয়ে 'আধিকাৰিক'; তাৰকা-ৰাক্ষসী বধ, বিশ্বামিত্ৰ আৰু পৰশুৰামৰ বিবাদ—এইবোৰ 'প্ৰাসঙ্গিক'।

অঙ্গ-বিভাগ—দুই দিশৰ পৰা অঙ্কীয়া নাটৰ অঙ্গ-বিভাগ দেখুৱাব পৰা যায়—(১) **বহিৰঙ্গ-বিভাগ**, (২) **অন্তৰঙ্গ-বিভাগ**।

(১) **বহিৰঙ্গ-বিভাগ**—(ক) বিষয় অনুক্ৰমে—নান্দী (মঙ্গলাচৰণ আৰভণি) ভটিমা, প্ৰস্তাৱনা, মূল নাট্য-বস্তু, মুক্তিমঙ্গল (বা অন্ত্য) ভটিমা।

(খ) ৰচনা ৰীতি অনুক্ৰমে—সংস্কৃত ছন্দবদ্ধ ৰচনা, সংস্কৃত গদ্য, ব্ৰজাৱলী ছন্দবদ্ধ ৰচনা (গীত-পদ, ভটিমা আদি), ব্ৰজাৱলী গদ্য।

নান্দী—

"আশীৰ্বচনসংযুক্তা স্তুতিৰ্যস্মাৎ প্ৰযুজ্যতে।
দেব-দ্বিজ-নৃপাদীনাং তস্মান্নান্দীতি সংজ্ঞিতা"॥

সংস্কৃতত ই দেৱ-দ্বিজ-নৃপাদিৰ স্তুতিসূচক শ্লোক ; কিন্তু অঙ্কীয়া নাটত ই কেৱল দেৱ-বিশেষৰহে স্তুতিসূচক শ্লোক আৰু এই দেৱ-বিশেষ কেৱল শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰাম।

পূৰ্বৰঙ্গ বা ধেমালিৰ পিচত দেৱাদিৰ আনন্দবৰ্ধনৰ উদ্দেশ্যে সূত্ৰধাৰে এই স্তুতিপাঠ কৰে (নন্দ্ ধাতুৰ অৰ্থ আনন্দ প্ৰদান কৰা)।

ভটিমা (ভট্টিমা)—

ভাট—ভাৰতীয় সমাজত পুৰোহিত শ্ৰেণীৰ উদ্ভৱ হোৱাৰ আগতে খুব সম্ভৱ 'ভাট' শ্ৰেণীৰ লোক আছিল ; ভাটসকলেই কাল-বিৱৰ্তনত পুৰোহিত শ্ৰেণীলৈ ৰূপান্তৰিত হব পাৰে।

'ভাট' (সং 'ভট্ট') শব্দৰ পৰা ভটিমা (বা ভট্টিমা) শব্দৰ উদ্ভৱ হৈছে যদিও, ইয়াত ব্যাকৰণ অনুসৰি অৰ্থসঙ্গতি ৰক্ষিত হোৱা নাই ; ভট্ট+ইমন্ (=ইমনিচ্) ভট্টিমন্, সংস্কৃত শব্দৰূপ মতে প্ৰথমা একবচনত ভট্টিমা (বা ভটিমা)। সাধাৰণতে ভাববোধক (abstract) অৰ্থত এই প্ৰত্যয় যোগ হয়। 'ভট্ট' শব্দৰ অৰ্থ 'বিদ্বান লোক' 'দাৰ্শনিক পণ্ডিত' ; 'ভট্' ধাতু মানে 'কথা কোৱা'। কিন্তু অসমীয়াত "ভটিমা' শব্দটো ৰূঢ়ি অৰ্থাৎ বিশেষ অৰ্থত ব্যৱহাৰ হৈছে আৰু ইয়াৰ অৰ্থ স্তুতি-পদ্য ; ঈশ্বৰ, গুৰু, বা ৰজাৰ গুণ বৰ্ণনা কৰি ৰচনা কৰা পদ্য (বিশেষকৈ শঙ্কৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা)" [চন্দ্ৰকান্ত অভিধান]।

প্ৰকৃততে ভটিমা দেৱ-দেৱতা, গুৰু-নৃপতি আদিৰ যশ-মাহাত্ম্যসূচক ছন্দবদ্ধ জয়গান। প্ৰায়বোৰ অঙ্কীয়া নাটত দুটাকৈ ভটিমা থাকে, এটা আদিত আৰু আইনটো শেষত। আদি বা আৰম্ভণি ভটিমাত শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু শ্ৰীৰামৰ দৈহিক সৌষ্ঠৱ, সৌন্দৰ্য্য আৰু অলৌকিক কাৰ্য্যাৱলীৰ বিস্তৃত বৰ্ণনাৰে যশধ্বনি কৰা হয়। শেষৰটোত এনে বৰ্ণনাৰ উপৰিও কেতিয়াবা পৃষ্ঠপোষক, গুৰু, নৃপতি আদিৰ সংসাৰ-বন্ধন-মুক্তি বা মঙ্গল আদি কামনা কৰা হয়। ই সংস্কৃত নাটকৰ 'ভৰত বাক্য' সদৃশ ৰচনা। কোনোবোৰ নাটত পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ মুখতো নাট্য-বস্তুৰ মাজতে প্ৰাসঙ্গিক ক্ৰমে দুই-এটা ভটিমাৰ প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। ভটিমা প্ৰায়বোৰেই দীৰ্ঘ ৰচনা। একেবাৰে ভটিমা-শূন্য নাটো দুই-এখন আছে। প্ৰতিবিধ ভটিমাৰে অংশ একোটি উদাহৰণ স্বৰূপে উদ্ধৃত কৰা হ'ল—

আদি বা মঙ্গলাচৰণ ভটিমা—

"জয় জয় কৃষ্ণদেৱ নিজ অংশ।
লিলা নাসিত কংস সবংস॥
জাকেৰি চৰিত্ৰ ভকত অৱতংস।
কমলা কোল কমল কলহংস"......ইত্যাদি

('পাৰিজাত হৰণ'—শঙ্কৰদেৱ)

অন্ত্য বা মুক্তিমঙ্গল ভটিমা—

... ...

"পৰম ৰসিক গুৰু শ্ৰীসুক্ল ধ্বজ
ৰাজা নৃপতি প্ৰধানা।
জয়তু জয়তু নিত্য ঈশ্বৰ কৃষ্ণক
কেলি লিলা ৰস জানা॥"

('শ্ৰীৰামবিজয় নাট'—শঙ্কৰদেৱ)

মধ্যৱৰ্তী বা পাত্ৰ-পাত্ৰী সম্বন্ধীয় ভটিমা—'ৰুক্মিণী হৰণ' নাটত হৰিদাস ভিক্ষুকে ৰুক্মিণীৰ আগত শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰূপ-লাৱণ্যৰ বৰ্ণনা ভটিমা এটিৰ যোগেদি এইদৰে প্ৰকাশ কৰিছে—

"সুন সুন ৰুকমিনি মাই।
হৰিগুণ কহন নজাই॥
মুখ ইন্দু কৌটি পৰকাস।
দশন মোতিম মন্দ হাস॥" ইত্যাদি।

প্ৰস্তাৱনা (বা আমুখ)* (**Prologue**)—সূত্ৰধাৰে নটী, বিদূষক, সঙ্গী আদিৰ সৈতে নাটকৰ মূল কাহিনী আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে নাট্য-বস্তুৰ যৎকিঞ্চিৎ পৰিচয় দি যি কথোপকথন কৰে, সেয়ে প্ৰস্তাৱনা (বা আমুখ)। অঙ্কীয়া নাটত প্ৰস্তাৱনা (বা আমুখ) নামটোৰ উল্লেখ নেথাকে। কিন্তু 'নান্দী'ৰ অন্তত বা কেতিয়াবা আদি ভটিমাৰ অন্তত সূত্ৰধাৰে সঙ্গীসকলৰ সৈতে কৰা কথা-প্ৰসঙ্গত এনে এবাৰ বচন মাতে "আহে সঙ্গী, কি বাদ্য শুনিয়ে।" সঙ্গীয়ে উত্তৰ দিয়ে—"সখি, দেৱদুন্দুভি বাজত..." ইত্যাদি। নান্দীৰ পৰা এইখিনি পৰ্য্যন্ত প্ৰস্তাৱনা বা আমুখ। (আধুনিক নাটবোৰত প্ৰস্তাৱনা প্ৰায় নাই। কোনো কোনো নাটত থাকিলেও তাৰ লক্ষণ ইয়াৰ সৈতে সম্পূৰ্ণ মিল নাই)।

---

* "নটী বিদূষকো বাপি পাৰিপাৰ্শ্বিক এব বা
সূত্ৰধাৰেণ সহিতাঃ সংলাপং যত্ৰ কুৰ্বতে
চিত্ৰৈৰ্বাক্যৈঃ স্বকাৰ্য্যোত্থৈঃ প্ৰস্তুতাক্ষেপিভিৰ্মিথঃ
আমুখং তত্তু বিজ্ঞেয়ং নাম্না প্ৰস্তাৱনাপি সা।" (সাঃ দঃ)

(২) অন্তৰঙ্গ-বিভাগ

নাটকীয় প্ৰয়োজন-সিদ্ধিৰ উপায় বা হেতু ("অৰ্থ প্ৰকৃতি")

নাটকীয় প্ৰয়োজন সিদ্ধিৰ অন্তৰঙ্গ উপায় বা হেতু-সমূহক পাৰিভাষিক ভাষাত **'অৰ্থ-প্ৰকৃতি'** বোলা হয়। ইয়াৰ স্বৰূপ পাঁচোটা; যেনে—(ক) বীজ, (খ) বিন্দু, (গ) পতাকা, (ঘ) প্ৰকৰী আৰু (ঙ) কাৰ্য্য।

(ক) **বীজ**—যিটো প্ৰথমতে নামমাত্ৰ ভাবে উপস্থাপিত হৈ ক্ৰমাম্বয়ে বিস্তাৰ লাভ কৰি নায়কৰ ফলপ্ৰাপ্তিৰ মুখ্য কাৰণ হয়, সেয়ে বীজ ("ফলস্য প্ৰথমো হেতুৰ্বীজম্")।

(খ) **বিন্দু**—মূল নাটকীয় কাহিনীৰ অপসাৰণ (বিচ্ছেদ) হব লগীয়া অৱস্থাত যি কথা বা কাৰ্য্যৰ দ্বাৰা সেই অপসৰণ বন্ধ কৰা হয়, সেয়ে বিন্দু ("অৱান্তৰাৰ্থ-বিচ্ছেদে বিন্দুৰচ্ছেদ-কাৰণম্")।

(গ) **পতাকা**—যি প্ৰাসঙ্গিক চৰিত্ৰ বা ঘটনা নাটকত ব্যাপকভাৱে থাকে, সেয়ে পতাকা ("ব্যাপি প্ৰাসঙ্গিকং বৃত্তম্")।

প্ৰকৰী—নাটকত ব্যাপকভাৱে নাথাকি কোনো স্থান-বিশেষত প্ৰাসঙ্গিকভাৱে আবদ্ধ চৰিত বা ঘটনাই প্ৰকৰী—("প্ৰাসঙ্গিকং প্ৰদেশস্থং চৰিতম্")।

(ঙ) **কাৰ্য্য**—যি উদ্দেশ্যে নায়কৰ কাহিনীৰ আৰম্ভণি হয় আৰু যাৰ সিদ্ধিলাভত নায়কৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধি হয়, সেই সাধ্য ঘটনাকে কাৰ্য্য বোলে।

নাটকৰ কাহিনীক্ৰম বা অন্তৰঙ্গ **'অৱস্থা'** পাঁচোটা; যেনে—(ক) আৰম্ভ, (খ) যত্ন (বা প্ৰযত্ন), (গ) প্ৰাপ্ত্যাশা, (ঘ) নিয়তাপ্তি আৰু (ঙ) ফলাগম।

(ক) **আৰম্ভ**—নাটকত মুখ্যফল লাভৰ বাবে যিটো ঔৎসুক্য বা আগ্ৰহ সৃষ্টি হয়, সেয়ে আৰম্ভ ("ঔৎসুক্যং বন্মুখ্যফল-সিদ্ধয়ে")

(খ) **যত্ন (বা প্ৰযত্ন)**—মুখ্যফল প্ৰাপ্তিৰ বাবে অতিশয় ক্ষিপ্ৰভাৱে কৰা কাৰ্য্যকে যত্ন বা প্ৰযত্ন বোলে ("ব্যাপাৰো অতিত্বৰান্বিতঃ")।

(গ) **প্ৰাপ্ত্যাশা**—ফলপ্ৰাপ্তি পথত থকা অন্তৰায়সমূহ অতিক্ৰম কৰি যি অৱস্থাত ফল-প্ৰাপ্তিৰ আশা থাকে, সেয়ে—প্ৰাপ্ত্যাশা ("প্ৰাপ্তি-সম্ভৱঃ")।

নিয়তাপ্তি—যি অৱস্থাত ফলপ্ৰাপ্তি নিশ্চিত হৈ পৰে, সেয়ে নিয়তাপ্তি ("অপায়াভাৱতঃ প্ৰাপ্তিঃ")।

(ঙ) **ফলাগম**—যি অৱস্থাত ফলপ্ৰাপ্তি হৈ উঠে, সেয়ে ফলাগম ("সাৰস্থা ফলযোগঃ")।

নাটকত সন্ধি—'অৰ্থ প্ৰকৃতি' আৰু 'অৱস্থা' অনুক্ৰমে নাটকত যিবোৰ অন্তৰ্নিহিত বিভাগ স্থাপিত হয়, সেই বিভাগবোৰৰ সংযোগ স্থলবোৰেই সন্ধি। সন্ধিত মূল কাহিনীৰ কোনো এটা ভাগৰ লগত প্ৰাসঙ্গিক কাহিনীৰ কোনো এটা ভাগৰ সংযোগ হব পাৰে, অথবা প্ৰাসঙ্গিক কাহিনীবোৰৰো পৰস্পৰ সংযোগ হব পাৰে। সন্ধি পাঁচ বিধ—

(ক) মুখ, (খ) প্ৰতিমুখ, (গ) গৰ্ভ, (ঘ) বিমৰ্শ, (ঙ) নিৰ্বহণ।

মুখ—নাটকৰ যি ভাগত নানা অৰ্থপূৰ্ণ আৰু ৰস-সম্ভৱ কথাৰে 'বীজ' উপস্থাপিত হয় আৰু কাহিনীভাগৰ 'আৰম্ভ' হয়, সেয়ে মুখ।

প্ৰতিমুখ—নাটকৰ যি অংশত বীজ কিঞ্চিৎ অঙ্কুৰিত হয়, অথচ দেখা-নেদেখা বা অস্পষ্ট হৈ থাকে, ("লক্ষ্যালক্ষ্য") তাকে প্ৰতিমুখ বোলে।

গৰ্ভ—নাটকৰ যি ঠাইত 'বীজ'ৰ বিশেষ অঙ্কুৰ প্ৰকাশিত হয়—("যত্ৰ সমুদ্ভেদঃ") আৰু তাৰ হ্ৰাস-বৃদ্ধিৰ সঘন প্ৰচেষ্টা চলে, সেয়ে গৰ্ভ (ইয়াত নাটকীয় ফল গৰ্ভস্থ হয়)।

বিমৰ্ষ—যি ঠাইত অঙ্কুৰিত বীজৰ মুখ্য ফলৰ উপায় বেছি স্পষ্ট হৈ উঠে, অথচ অভিশাপ আদিৰ দ্বাৰা বাধাপ্ৰাপ্ত হয় ("শাপাদ্যৈঃ সান্তৰায়শ্চ"), তাকে বিমৰ্ষ বোলে।

নিৰ্বহণ—'মুখ' আদি কৰি অন্যান্য কাহিনীভাগৰ সমাপ্ত কথাই নাটকৰ যি ঠাইত এক-মুখী হৈ ("একান্তমুপনীয়ন্তে") নাটকীয় ফলপ্ৰাপ্তি দেখুৱায়, সেয়ে নিৰ্বহণ।

এই বিভাগবোৰ অতি সূক্ষ্ম। কোনো কোনো নাটত আংশিক ভাবেহে আছে, কোনো কোনো নাটত বহুতো ব্যতিক্ৰমো দেখা যায়। মাধৱদেৱৰ নাটসমূহত এই ব্যতিক্ৰম অবাধ। 'সন্ধি' নিৰাকৰণৰ চানেকি এটি তলত দিয়া হ'ল :—

'শ্ৰীৰাম বিজয়' নাটত সীতাই শ্ৰীৰামচন্দ্ৰক স্বামীৰূপে লাভ কৰিবলৈ পূৰ্ব-জনমত কিদৰে তপস্যা কৰিছিল তাক তেওঁৰ সখীয়েক দুগৰাকীৰ আগত প্ৰকাশ কৰে—এয়ে 'আৰম্ভ' বা 'মুখ'।

প্ৰতি মুহূৰ্তে স্বামীলাভৰ আশাত সীতাদেৱী আকুল-ব্যাকুল হৈ পৰিল আৰু "ৰামৰ চৰণ চিন্তি বয়নে হাত চৰাই অধোমুখ হুয়া ৰহল"—এয়ে 'প্ৰযত্ন' বা 'প্ৰতিমুখ'।

ইপিনে অযোধ্যালৈ বিশ্বামিত্ৰ ঋষি আহি দশৰথ ৰজাক জনালে, তেওঁৰ সিদ্ধাশ্ৰমত মাৰীচ আৰু সুবাহু নামৰ ৰাক্ষস দুটাক দমন কৰিবৰ বাবে ৰাম-লক্ষ্মণক পঠিয়াব লাগে। ঋষিৰ ইচ্ছা অনুসৰি দুয়ো ৰাজকুমাৰ গৈ বিঘ্নকাৰীক দমন কৰিলে আৰু তাৰ বিনিময়ত ঋষিয়ে শ্ৰীৰামচন্দ্ৰক সীতা স্বয়ম্বৰলৈ যাবলৈ আজ্ঞা কৰিলে। যথা-সময়ত ৰাম গৈ মিথিলাত উপস্থিত হ'ল—এয়ে 'প্ৰাপ্ত্যাশা' বা 'গৰ্ভ।'

স্বয়ম্বৰ সভাত শত-সহস্ৰ ৰাজকুমাৰ যেতিয়া হৰধনু ভঙ্গ কৰিবলৈ অসমৰ্থ হৈ পৰিল, তেতিয়া ঋষিৰ আদেশক্ৰমে ৰাম আগবাঢ়ি গ'ল। ধনুভঙ্গ কাৰ্য্যত ৰাম কৃতকাৰ্য্য হ'ল—এয়ে নিয়তাপ্তি বা বিমৰ্শ বা অৱমৰ্শ।

ধনুভঙ্গৰ অন্তত সীতাদেৱীয়ে ৰামক পুষ্পমাল্য দি বৰণ কৰিলে ; নব-দম্পতি অযোধ্যালৈ গৈ সানন্দে মণিময় মন্দিৰত প্ৰৱেশ কৰিলে—এয়ে ফলাগম বা নিৰ্বহণ।

নায়ক-নায়িকা—যি চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্য বস্তুৱে বিস্তৃতি লাভ কৰে আৰু কাহিনী আগবাঢ়ি যায় সেয়ে পুৰুষ হলে নায়ক আৰু স্ত্ৰী হলে নায়িকা নাম পায়।

অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰধান নায়ক শ্ৰীৰাম বা শ্ৰীকৃষ্ণ। অপ্ৰধানৰূপে অন্যান্য চৰিত্ৰও থাকে ; কিন্তু সেইবিলাক ৰাম বা কৃষ্ণৰ সমকক্ষ নহয়। পৰিসমাপ্তিত নায়ক শ্ৰীৰাম বা শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিজয়-গৌৰৱ প্ৰদৰ্শন সুনিশ্চিত।

ব্যক্তি-নিৰপেক্ষতা (Impersonality)—বিষয়-বস্তুৰ পিনৰ পৰা লক্ষ্য কৰিলেই

বুজিব পাৰি যে অংকীয়া নাট ব্যক্তি-নিৰপেক্ষ অৰ্থাৎ ইয়াত লিখকৰ ব্যক্তিগত পৰিচয় বিশেষ একো পোৱা নেযায়। ওপৰত উল্লেখ কৰা নাটকীয় বিষয়-বিভাগৰ ('প্ৰখ্যাত' আৰু 'মিশ্ৰ') ভিতৰতে এই বিষয়টো অনুমানসিদ্ধৰূপে নিহিত হৈ আছে।

ৰস—অংকীয়া নাটত ৰস কেবা প্ৰকাৰৰ থাকিলেও ভক্তিৰসৰ বাহিৰে অইন কোনোটো ৰসকে প্ৰাধান্য দিয়া নহয়। সংস্কৃত অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰমতে ৰস সাধাৰণতে নবিধ—শৃঙ্গাৰ, করুণ বীৰ, হাস্য, অদ্ভুত, ৰৌদ্ৰ, বীভৎস, ভয়ানক আৰু শান্ত। ইয়াৰ ভিতৰত ভক্তিৰসৰ উল্লেখ নাই। ইয়াৰ কাৰণ বোধহয় এয়ে যে যি সময়ত সংস্কৃত অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰবোৰ ৰচনা কৰা হৈছিল, তেতিয়া ভক্তিমূলক সাহিত্যৰ প্ৰাচুৰ্য্য নাছিল। গতিকে, সি সমালোচকৰ দৃষ্টিলৈ নাহিল। কিন্তু অংকীয়া নাটৰ মূল লক্ষ্য যে ভক্তিৰস সঞ্চাৰ তাত সন্দেহ নাই। ইয়াৰ বিষয়-বস্তু বাছনিতো এই কথাটোলৈ লক্ষ্য ৰখা হয়; ইয়াৰ উপৰিও, নাটত শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰামৰ সঘন নাম-কীৰ্তন আৰু সুদীৰ্ঘ গুণ-গৰিমা বৰ্ণনাই এই কথাৰ প্ৰমাণ দাঙি ধৰি আহিছে। "নিৰন্তৰে হৰিবোল হৰিবোল" এনেবিধৰ উক্তি প্ৰতি নাটতে ঘনাই ঘনাই উল্লেখ কৰা থাকে। গীত, ভটিমা আদিত বিষয়বস্তু নামমাত্ৰ, নায়কৰ গুণ-গৰিমাৰ প্ৰশংসাই অধিক। শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰামৰ প্ৰতি স্তুতি-নতি কৰি নাটৰ আৰম্ভণি কৰা হয়, আৰু সেইদৰে তাৰ সামৰণিও মৰা হয়। মুঠতে গোটেই নাটখনেই এটি ভক্তি-পৰিৱেশ-পূত পবিত্ৰ সম্পদৰূপে পৰিগণিত হয়।

লৌকিক পদ এফাঁকিত অংকীয়া নাটত সাতবিধ ৰস আছে বুলি কোৱা হৈছে, যেনে—

(১) গায়ন-বায়ন	(৫) ব্ৰজাবলী
(২) সূত্ৰনাট্য	(৬) মুখা
(৩) শ্লোক	(৭) কৃষ্ণ-নাম
(৪) গীত	

"সপ্তৰসে নাটক ৰচনা কৰয়
শুনিয়োক সপ্তবিধ ৰসৰ অন্বয়।
গায়ন-বায়ন সৱে সভা জয় কৰে,
সূত্ৰ-নাট্য গুণে ৰসিকৰ মন হৰে।
পণ্ডিতে বুজিবে শ্লোক কৰিলা ৰচন,
গীত অৰ্থ বুজিবেক দ্বিজ সভাগণ,
ব্ৰজাবলী ভাষাক বুজিবে গ্ৰাম্য লোক,
ছো-মুখ দেখিবেক অজ্ঞ মূঢ় লোক।
শুদ্ধ বা অশুদ্ধ ভণাপিতো কৃষ্ণনাম
এই সপ্তৰস নাটকৰ অনুপাম।"*

* দ্ৰষ্টব্য আমাৰ প্ৰবন্ধ 'অংকীয়া নাটৰ সপ্তৰস'—'সাহিত্য সমীক্ষা', প্ৰকাশক, অসম সাহিত্য সভা।

সদৃশ আৰু বিসদৃশ চৰিত্ৰ (Parallelism and contrast in characters)—অঙ্কীয়া নাটৰ চৰিত্ৰাঙ্কন সুস্পষ্ট কৰিবৰ বাবে প্ৰায়ে সদৃশ আৰু বিসদৃশ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা হয়; এই কৌশলৰ দ্বাৰা প্ৰধান চৰিত্ৰটোৰ মূল্য বাঢ়ে। উদাহৰণ:—ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ 'কংসবধ' নাটত প্ৰধান চৰিত্ৰ শ্ৰীকৃষ্ণ, সদৃশ চৰিত্ৰ অক্ৰূৰ, নন্দ আদি, বিসদৃশ চৰিত্ৰ কংস।

সূত্ৰধাৰ—সংস্কৃত নাটকত সূত্ৰধাৰ নামেৰে এটা চৰিত্ৰ আছে। তেওঁৰ অৱতাৰণা কেৱল নান্দীপাঠৰ বাবেহে। অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ নাটৰ এটা বিশেষ সৃষ্টি। নাটৰ চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত সূত্ৰধাৰ নপৰে। তেওঁ চৰিত্ৰসমূহৰ পৰিচালক, নাটখনৰ পৰিচালক (সূত্ৰধাৰ—সূত্ৰং ধাৰয়তি যঃ); সংস্কৃত 'সূত্ৰ' শব্দৰ অৰ্থ 'সূতা'। 'পুতলা-নাচ' উৎসৱত সূতাৰে পুতলা-বিলাকক সংযুক্ত কৰি নেপথ্যৰ পৰা এজনে তাঁহাতক পৰিচালনা কৰি থাকে—এই সূতা-ধৰোতাজনৰ পৰাই সূত্ৰধাৰ নামটো উৎপত্তি হোৱা বুলি বহুতো সমালোচকে মত প্ৰকাশ কৰে। কিন্তু পুতলা-নাচৰ প্ৰকৃত সূত্ৰধাৰ পৰিচালকজন অদৃশ্য হৈ থাকে; বাহিৰত যিজনে পুতলা নাচ পৰিচালনা কৰে তেওঁক 'বায়ন'হে বোলা হয়; সূত্ৰধাৰ বোলা নহয়। গতিকে, পুতলা-নাচৰ সূতা-ধৰোতাজনৰ সৈতে অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজনৰ কাৰ্য্যপদ্ধতিত মুঠেই মিল নাই; কিন্তু 'বায়ন'ৰ লগত কিঞ্চিৎ মিল নোহোৱা নহয়। পুতলা-নাচত বায়নে বাদ্য নবজায়; সুৰ ধৰি পদ আবৃত্তি কৰে; পুতলাবিলাকক প্ৰবেশ, প্ৰস্থান আৰু অন্যান্য কাৰ্য্যক্ৰমৰ নিৰ্দ্দেশ দিয়ে। তেওঁ ৰাইজৰ সমুখত আৰু পুতলা-নাচৰ মঞ্চৰ সমুখত থাকি সকলো কাৰ্য্য পৰিচালনা কৰে। লগত থকা গায়ন-বায়ন দলটোকো তেওঁ সময়ে সময়ে বাদ্য বজাবলৈ আৰু গীত-পদৰ ৰাগিণী ধৰিবলৈ নিৰ্দ্দেশ দি থাকে আৰু তেওঁৰ নিৰ্দ্দেশ মতেই সকলো কাম হয়। গতিকে দেখা যায়, পুতলা-নাচৰ 'বায়ন'জনৰ সৈতে অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰজনক বিজাই চাবলৈ কিছু সমল আছে।

অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ—"নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ",—গায়ন-বায়নে মিলি সৰু-ধেমালি, বৰ-ধেমালি আদি ধেমালি শেষ কৰাৰ পাছত অৰ্থাৎ গায়ন-বায়নৰ 'জোৰা' উঠাৰ পাছত, সত্ৰাধিকাৰ উপস্থিত থাকিলে 'গুৰুঘাত' মাৰে গায়ন-বায়নেই। তাৰ পাছত সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ হয়। গায়ন-বায়নেই সূত্ৰধাৰক নচুৱায়। নৃত্যৰ পিছত তেওঁ নান্দীপাঠ কৰে। গতিকে, "নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ" কথাষাৰৰ অৰ্থ ইয়াত নাখাটে। নান্দীপাঠৰ পিছত তেওঁ 'মাধৱ' অৰ্থাৎ শ্ৰীকৃষ্ণৰ নাম স্মৰণ কৰে, আৰু সকলো কাৰ্য্যৰ আৰম্ভণিতে যে কৃষ্ণনাম মাঙ্গলিক এই কথা এইদৰে জনাই দিয়ে—

"মাধৱো মাধৱো বাচি মাধৱো মাধৱো হৃদি।
স্মৰন্তি সাধৱো নিত্যং সৰ্বকাৰ্য্যেষু মাধৱম্॥"

ইয়াৰ পিছতহে তেওঁ সামাজিকক সম্বোধন কৰি কয়—

"ভো ভো সামাজিকাঃ য়ূয়ং শৃণুত।"

সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰস্তাৱনাৰ পিছত নাট্য-বস্তুৰ সূচনা কৰি সূত্ৰধাৰ গুচি যায়। অঙ্কীয়া নাটতো "ইতি সূত্ৰ নিক্ৰান্তঃ" বুলি বচন এষাৰ আছে। কিন্তু ইয়াত সূত্ৰধাৰ গুচি নেযায়। ওতে গায়ন-বায়নৰ দলৰ মাজলৈ গৈ নেতৃত্ব গ্ৰহণ কৰে। ইয়াৰ পিছত ভাৱৰীয়াৰ প্ৰৱেশ-সূচক

গীত, পদ, শ্লোক আদি তেওঁ আবৃত্তি কৰে ; আৱশ্যক হলে 'ধাৰক'ৰ কামো সম্পাদন কৰে। সূত্ৰধাৰৰ ইঙ্গিতত্ৰহে গোপীয়ে বিলাপ কৰে, কৃষ্ণই নৃত্য কৰে, "নাগ-পত্নীৰ নয়নক নীৰ" ওলায়, প্ৰতি চৰিত্ৰ সূত্ৰধাৰৰ হাতত পুতলা সদৃশ। এইখিনিতে সংস্কৃত নাটকৰ লগতে অসমীয়া নাটৰ পাৰ্থক্য আৰু বৈশিষ্ট্য, পুতলা নাচৰ লগতে সাদৃশ্য।

গ্ৰীচ নাটকৰ 'কোৰাচ'ক (chorus) কেন্দ্ৰ কৰি অভিনয় চলি থাকে; ইয়াত ভালেকেইজন মানুহ থাকে ; গীতৰ লগে লগে নাচ হয়। ই অসমীয়া-নাচৰ গায়ন-বায়নৰ লগতে প্ৰায় একে।

চলিত প্ৰথা মতে গাৱঁৰ অভিজ্ঞ সূত্ৰধাৰী থেলে বাছি পঠিওৱা উপযুক্ত ব্যক্তিক সূত্ৰধাৰী শিক্ষা দিব লাগে। প্ৰাচীন অসমত গীতা-ভাগৱত আদি ব্যাখ্যাকাৰ ৰূপে যিজন 'ভণিতাকাৰ' তেওঁ অসমীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ সদৃশ ; সেইবাবেই হবলা তেওঁ "ওহে লোকাই" "সামাজিক লোক" আদি সম্বোধন পদেৰে 'নিৰন্তৰে হৰি বোল' আদি বচনেৰে সামাজিক লোকৰ সমৰ্থন বিচাৰি ব্যাখ্যা কাৰ্য্য সম্পন্ন কৰে। দৃশ্যপটৰ উদ্দেশ্যও সূত্ৰধাৰে বৰ্ণনাৰ যোগেদি সাধন কৰে। অসমীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ সদৃশ চৰিত্ৰ আইন কোনো ঠাইৰ কোনো নাটকতে পোৱা নাযায়। বৈষ্ণৱ যুগৰ নাট্যাচাৰ্য্য সকলৰ ই এক অভূতপূৰ্ব অভিনৱ মনোহৰ সৃষ্টি।

ভাষা আৰু প্ৰকাশভঙ্গী—সংস্কৃত নাটবোৰত প্ৰায়েই সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃত এই দুটা ভাষা থাকে ; অৱশ্যে একমাত্ৰ সংস্কৃত অথবা একমাত্ৰ প্ৰাকৃতত ৰচনা কৰা নাটো নোহোৱা নহয়। মহাকবি কালিদাস, ভৱভূতি আদি যশস্বী নাট্যকাৰসকলে সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃত এই দুয়োটা ভাষাৰ সংমিশ্ৰণ কৰি নাট ৰচনা কৰি থৈ গৈছে। একাধিক ভাষাৰ সংমিশ্ৰণ থকা এই নাটবোৰত নান্দীশ্লোক আৰু ৰজা-মহাৰজা আদি প্ৰধান প্ৰধান চৰিত্ৰবোৰৰ বচনত সংস্কৃত ভাষা আৰু স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ, দাস, দাসী আদিৰ বচনত প্ৰাকৃত ভাষা দিয়া হয়। সংস্কৃত নাটৰ অনুকৰণতেই সম্ভৱ অসমীয়া নাটবোৰতো ভাষা-বৈচিত্ৰ্যৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছে। অৱশ্যে, বৈচিত্ৰ্য মাথোন এটা বিষয়ত ; সেয়ে হৈছে সকলো অসমীয়া নাটত দুটা ভাষাৰ সংমিশ্ৰণ—সংস্কৃত আৰু ব্ৰজাৱলী ; সংস্কৃত কম, ব্ৰজাৱলী বেছি।

ব্ৰজাৱলী—(বহু ভাষাৰ সংমিশ্ৰণ)—অসমীয়া ব্ৰজাৱলী প্ৰাচীন অসমীয়া, আধুনিক অসমীয়া, চৰ্য্যাপদী ভাষা, হিন্দী, মৈথিলী আদি ভাষা-উপভাষাৰ সংমিশ্ৰণত সৃষ্টি হৈ উঠা এটা কৃত্ৰিম ভাষা। ডঃ সুকুমাৰ সেনে কৈছে, মথুৰাৰ চৌপাশে 'ব্ৰজভাষা' বা 'ব্ৰজভাখা' নামেৰে এটা কথিত ভাষা আছে। ই পশ্চিমীয়া হিন্দীৰ আকৃতি-বিশেষ। কিন্তু ইয়াৰ লগতে ব্ৰজাৱলী একে নহলেও ইয়াৰ পৰা আভাস লৈ উদ্ভৱ হৈছে বুলি ভাবিবৰ থল আছে। চৈতন্যদেৱ আৰু তেওঁৰ ভকতসৱে এই ভাষাত নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলন যুগত পোন প্ৰথমতে ৰাধা-কৃষ্ণ সম্বন্ধীয় গীত ৰচনা কৰে ; ব্ৰজ (ব্ৰজধাম) ৰাধাকৃষ্ণৰ সুপ্ৰসিদ্ধ বিহাৰভূমি। এইবাবেই সম্ভৱ তেওঁলোকৰ বিষয়ে ৰচিত গীতসমূহৰ যি ভাষা ব্যৱহৃত হৈছে, তাৰ নাম 'ব্ৰজবুলি' দিয়া হৈছে (ব্ৰজ—ব্ৰজধাম ; বুলি—বচন, কথা ; হিন্দী—বোলি)।*

* 'A history of Brajabuli literature'.—S. Sen.

অসমীয়াত এই ‘ব্ৰজবুলি’ শব্দটোৱেই ‘ব্ৰজাৱলী’ ৰূপে উচ্চাৰিত হৈ প্ৰয়োগ হৈ আহিছে। এই ভাষা সহজ, সৰল আৰু সুৱলা। অঙ্কীয়া নাটৰ অইন এটা উদ্দেশ্য আছিল জনসাধাৰণৰ মাজত ধৰ্ম-প্ৰচাৰ। খুব সম্ভব সেইবাবেই শঙ্কৰদেৱে এনে এটা সহজবোধ্য কৃত্ৰিম ভাষাকেই তেওঁৰ অঙ্কীয়া নাটৰ ভাষাৰূপে গ্ৰহণ কৰিলে।

তাৰ উপৰিও ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইত এই ভাষাত পদাৱলী ৰচিত হৰ ধৰাত যাতে ভাৰতীয় মাত্ৰেই ইয়াক বুজিব পাৰে সেই উদ্দেশ্যেও এক সৰ্ব-ভাৰতীয় কলা-কৃষ্টি সংযোগ সূত্ৰৰ ভিত্তিত এই ভাষা প্ৰচাৰৰ মাধ্যম-ৰূপে গৃহীত হব পাৰে।

অসমীয়া শব্দাৱলী প্ৰায় হসন্ত উচ্চাৰণ-যুক্ত, কিন্তু ব্ৰজাৱলী শব্দাৱলী প্ৰায় স্বৰান্ত উচ্চাৰণ-যুক্ত; সেইবাবে ইয়াত স্বাভাৱিকতে এটি সাঙ্গীতিক মাধুৰ্য্য গুণ নিহিত হৈছে। অঙ্কীয়া নাটবোৰ সঙ্গীত-প্ৰধান কৰা বাবেও মহাপুৰুষে এই ৰীতিৰ প্ৰয়োগ হয়তো কৰিব পাৰে।

ব্ৰজাৱলী শব্দ গঠনৰ কেইটামান লক্ষণ—অতীত কালৰ অৰ্থত অসমীয়া ‘ইল’ বা ‘ইলে’ৰ ঠাইত ‘অল’, যেনে—“কালিন্দী হ্ৰদক সমীপ পাৱল” (পালে), “কৰুণা উপজল” (উপজিল)।

ভবিষ্যৎ কালৰ অৰ্থত ‘ইব’ বা ‘ইম’ৰ ঠাইত ‘অব’, যেনে—“সেৱাক মহিমা কি কহব” (ক’ম); “ৰাজাসবক এইক্ষণে খেদাৱব (খেদাব)।

মধ্যম পুৰুষৰ ক্ৰিয়াৰ অন্তত ‘হ’ আগম, যেনে—“দেখহ শুনহ” (দেখা শুনা)।

ষষ্ঠী বিভক্তিৰ চিন ‘ৰ’ৰ ঠাইত ‘ক’, যেনে—“ওহি কানাইক (কানাইৰ) কথা কত কহব”, “ভকতিক (ভকতিৰ) মহিমা।”

উচ্চাৰণ সৰল আৰু মধুৰ কৰিবলৈ যুক্ত ব্যঞ্জন ধ্বনিৰ মাজত একোটি স্বৰধ্বনিৰ সংযোগ কৰা হয়, যেনে—দৰশন (দৰ্শন), পৰভাত (প্ৰভাত), কৰম (কৰ্ম), ধৰম (ধৰ্ম)। ভাষা-বিজ্ঞান শাস্ত্ৰত ইয়াকে বোলে স্বৰভক্তি বা বিপ্ৰকৰ্ষ (Anapyxis)

অতীত-কাল বুজাবলৈ কেতিয়াবা ক্ৰিয়াৰ অন্তত, কেতিয়াবা স্বকীয়াকৈ ‘থিক’ সংযোগ কৰা হয়, যেনে—নৃত্য কৰিয়ে থিক (নৃত্য কৰি আছিল), হামাত কোন প্ৰয়োজন থিক (মোৰ লগত কি প্ৰয়োজন আছিল)। ই মৈথিলী ভাষাৰ প্ৰভাৱ।

অসমাপিকা ক্ৰিয়াৰ অৰ্থ বুজাবলৈ এ, ইয়ে, ইয়া, কহ, কয়, তে আদিৰ সঘন প্ৰয়োগ দেখা যায়; যেনে—

“নবহু আসে আসে গোবিন্দ নাচে।
কৰ ভৰিয়ে গোপী নবহু জাচে।
নবহু থায়া থায়া নাচে কানাই।
আনন্দে গোপিনি তালি বজাই।” (‘চোৰধৰা’)

“ভটা খেড়ি খেলাইতে ·…।” (‘চোৰধৰা’)
“গোৱালিসবক ফেনা দিয়ে খেলাই কঁহু (কহো)” (‘চোৰধৰা’)

"শ্ৰীকৃষ্ণ গোপিসবক মধ্যে নৃত্য কয়" ('চোৰধৰা')

ব্ৰজাবলীত চৰ্য্যাপদৰ প্ৰভাৱো প্ৰচুৰ। প্ৰাগ্-বৈষ্ণৱ, বৈষ্ণৱ আৰু অনাবৈষ্ণৱ লিখক সকলৰ দ্বাৰা পৰিপুষ্ট প্ৰাচীন অসমীয়া সাহিত্যৰ ভাষাক দুটা ভাগত ভগাব পাৰি—অসমীয়া আৰু ব্ৰজাবলী। ব্ৰজাবলী বৰগীত আৰু অঙ্কীয়া নাটতে সীমিত। অসমীয়া আৰু ব্ৰজাবলী দুয়ো শ্ৰেণীৰ ভাষাতে চৰ্য্যাপদৰ শব্দমালা আৰু বৈয়াকৰণিক বৈশিষ্ট্য কিছুমান হবহু পোৱা যায়, চৰ্য্যাপদৰ সৈতে ব্ৰজাবলীৰ সম্বন্ধ বেছি ওচৰ, যেনে—

৬ষ্ঠী বিভক্তিৰ চিন 'ক'—তুহু ৰামক চৰিত্ৰ কিছু জানয়ে নাহি ('শ্ৰীৰামবিজয়')

৭মী বিভক্তিৰ চিন এ, হি—ঘৰহি ঘৰহি সব ফিৰত চকোৰা (মাধৱদেৱৰ 'বৰগীত'), মেৰি ঘৰে ('কালীয় দমন')

ঐচন পৰম সন্তাপে ('কালীয় দমন' , ঐচন—অইসন চৰ্য্যাপদ)

কাহেক গোৰস পান কৰাবৰ ('কালীয় দমন' , কাহি—চৰ্য্যাপদ)

আজু মেৰি কৃষ্ণ বাপ ('কালীয় দমন' , বাপ—চৰ্য্যাপদ)

বানি অমিয়া ৰস ('ৰুক্মিণীহৰণ নাট' ; অমিয়া, অমিআ—চৰ্য্যাপদ)

পেখু পেখু দোহো ৰাকস ('শ্ৰীৰামবিজয়' ; পেখু—চৰ্য্যাপদ)[১]

হিন্দী প্ৰভাৱ—হিন্দী শব্দৰ সৈতে অঙ্কীয়া নাটৰ শব্দ কিছুমানৰ সাদৃশ্যলৈ চাই ডঃ দশৰথ ওঝা নামৰ গৱেষক এজনে হিন্দী নাটকত প্ৰথম গদ্য প্ৰয়োগ সম্বন্ধে আলোচনা কৰিবলৈ গৈ শঙ্কৰদেৱৰ নাটতেই ইয়াৰ প্ৰথম নিদৰ্শন পোৱা যায় বুলি কব খোজে। তেওঁৰ মতে শঙ্কৰী নাটত মৈথিলী আৰু অন্যান্য ভাষা-উপভাষাৰ শব্দপ্ৰয়োগ নিচেই কম, কিন্তু হিন্দীৰ বেছি।[২]

ডঃ ওঝাৰ ৰচনাই নাট্যকাৰ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱক অনা-অসমীয়া বুলিয়েই প্ৰতিপন্ন কৰিব খোজে। এই অপচেষ্টাৰ বাহুল্য আলোচনা নকৰি আমি সগৌৰৱে কব খোজো যে অঙ্কীয়া নাটসমূহে অসমৰ বাহিৰতো পণ্ডিত-মণ্ডলীৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ নকৰি থকা নাই।

প্ৰাকৃত প্ৰভাৱ—বৰ্গৰ সম-উচ্চাৰণ-যুক্ত একাধিক বৰ্ণৰ ঠাইত মাথোন এটা, কেৱাটাও উষ্মবৰ্ণৰ ঠাইতো এটাৰ প্ৰয়োগে প্ৰাকৃত প্ৰভাৱৰ ইঙ্গিত দিয়ে, যেনে ট, ত , ঠ, থ ; ড, দ ; ণ, ন ; শ ষ স, ই ঈ ; উ, ঊ ; বহু ঠাইত এনেবোৰ বৰ্ণ-বিন্যাসৰ বিসঙ্গতি দেখা যায়। ['অঙ্কীয়া নাট' সম্পাদক বিৰিঞ্চি বৰুৱা ; 'অঙ্কাৱলী' সম্পাদক—কালিৰাম মেধি। বৰ্তমান এই দুখনতে অঙ্কীয়া নাট প্ৰকাশিত হৈছে। দুয়োখনৰে বৰ্ণ-বিন্যাস ঠায়ে ঠায়ে অমিল]।

অন্যান্য লক্ষণ—সংস্কৃত শ্লোক, গীত, ভটিমা—ঠায়ে ঠায়ে দুই-চাৰিটা সংস্কৃত শ্লোক আছে যদিও ব্ৰজাবলী গদ্যত লগে লগেই তাৰ ভাঙনি দিয়া হয় , গীত, ভটিমা আদিও ব্ৰজাবলীতে ৰচনা কৰা হয়।

১। [দ্ৰষ্টব্য: 'চৰ্য্যাপদ আৰু অসমীয়া ভাষা'—অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা ১৮৮৭ শক ৩য় সংখ্যা—ডঃ উপেন্দ্ৰনাথ গোস্বামী।]

২। [দ্ৰঃ হিন্দী 'আলোচনা' ১৯৫৭ জুলাই—"হিন্দী নাটকমে প্ৰথম গদ্য প্ৰয়োগ"—ডঃ দশৰথ ওঝা ; আৰু 'হিন্দী নাটকাৰ ৰূপে শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ'—হিতেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা 'নতুন অসমীয়া', ৩ চেপ্টেম্বৰ, ১৯৫৯।]

উদাহৰণ—

শ্লোক—"কৃষ্ণস্য ৰূপ-লাৱণ্য-শ্ৰৱণেন বিমোহিতা।
দধ্যৌ তচ্চৰণাম্ভোজং ভজনীয়ং সত্যং সতী॥"

কথাসূত্ৰ—

"সে ৰাজকুমাৰি ৰুকমিনি কৃষ্ণক ৰূপলাৱন্য সুনিএ মোহিত হুয়া যৈছে কৃষ্ণক চৰণ চিন্তিএ ৰহল, আহে লোক, তাহে দেখহ সুনহ, নিৰন্তৰে হৰিবোল।"

গীত— ("ৰাগ ধনশ্ৰী" একতালা)

"প্ৰিয়াকেৰি কাহিনি সুনিএ মুৰাৰি
বিৰহে দহয়ু চিত আকুল কিঙ্কত
মানস মদন বিগাৰি॥ ধ্ৰুং॥"

পদ—

"জগত নিবাস খাস ঘন ফোকাৰে
চিন্তিতে ৰুকমিনি নাৰি।
কমন উপায় পাই পুহু পৰসন
দৰসন ৰাজকুমাৰি॥
গুনিতে কামিনি জামিনি জাই
নয়নে নিন্দ নাহি আই।
দিৱস ৰয়নি হৰি ৰহসি ধিয়াই
কৃষ্ণ কিঙ্কৰ ৰস গাই॥" ('ৰুক্মিণীহৰণ')

ভটিমা—

"জয় জয় যদুকুল কমল প্ৰকাসক
দাসক নাসক ভিতি।
জয় জয় নিজ জন 'জাতন পাতন
পাতন পাতক বিতি॥
হৰক সৰাসন নাসন শাসন
নৃপগণ বাণ সন্ধানে।
ছোৰল ভেদল খেদল দাপে
তাপে পলায়ত প্ৰাণে॥
ভৃগুবৰ বাৰক বাৰক কাৰক
কয়লি দৰ্প উপান্ত।

ভব-ভয়-ভঞ্জন বঞ্জন সজ্জন
জিবন জানকি কান্ত।"

('শ্ৰীৰাম বিজয়')

ওপৰত দিয়া উদাহৰণবোৰৰ পৰা বুজা যায় যে সংস্কৃত শ্লোকবিলাকৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গী আৰু শব্দ সৰল, ভাষা সহজ। সেইদৰে ব্ৰজাবলী গদ্যৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গী আৰু শব্দ সৰল, কিন্তু ব্ৰজাবলী পদ্যৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গী আৰু ভাষা তেনে নহয়, ই অনুপ্ৰাস, উপমা, যমক, ৰূপক আদি শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰেৰে ভাৰাক্ৰান্ত। তথাপি সাধাৰণ ভাবাৰ্থটো সহজতে বুজিব পৰা যায়; পুৰণি উপাখ্যান-সংযুত শব্দ-সম্ভাৰ সকলোৰে পক্ষে সহজবোধ্য নহয়। তাৰ বাবে পাণ্ডিত্য আৰু শাস্ত্ৰ-বোধ আৱশ্যক।

এনে শব্দ-সম্ভাৰ সংস্কৃত-গন্ধীও, গতিকে, ইয়াৰ তাৎপৰ্য্য ভালদৰে উপলব্ধি কৰিবলৈ হলে সংস্কৃত ভাষা আৰু সাহিত্যৰ জ্ঞানো লাগে। যেহেতু অঙ্কীয়া নাটৰ মূল চৰিত্ৰ ৰাম বা কৃষ্ণ, সেই দেখি সুবিধা পালেই নাট্যকাৰে তেওঁলোকৰ ৰূপ-লাৱণ্য আৰু গুণ-গৰিমাৰ বৰ্ণনাৰে নাটৰ বিপুল অংশ ওপচাই পেলায়, যেনে—

"শুন শুন ৰুকমিনি মাই।
হৰি গুণ কহন নজাই॥
মুখ ইন্দু কোটি পৰকাস।
দশন মোতিম মন্দ হাস।
নয়ন পঙ্কজ নব পাতা।
কৰতল উৎপল ৰাতা॥
মদনক ধনু ভ্ৰুব ভঙ্গ।
ভুজ জুগ বলিত ভুজঙ্গ॥" ইত্যাদি

('ৰুক্মিণী হৰণ')

অঙ্কীয়া নাটৰ ভটিমাৰ ঠায়ে ঠায়ে কবি ভণিতাও থাকে, মুক্তি-মঙ্গল ভটিমাত সাধাৰণতে ই বিশেষ ভাৱে থাকে; যেনে—

"শ্ৰীসুক্লধ্বজ নৃপতি প্ৰধান।
ৰামক বিজয় জো কৰাঅলি নাট
মিলহ তাহেক বৈকুণ্ঠক বাট॥
কৃষ্ণক কিঙ্কৰ শঙ্কৰ বোল।
কৰ নৰ অৱ সব হৰি হৰি বোল॥"

('শ্ৰীৰাম বিজয়')

ব্ৰজাবলীত ৰচিত গীত, ভটিমা আদিত পয়াৰ আৰু ছবি চন্দই অধিক, ৰাগ নানাবিধ, যেনে—সিন্ধুৰা, কানাড়া, আশোৱাৰী, গৌৰী, কৌ, বেলোৱাৰ, সুহাই, ভাটিয়ালি, কল্যাণ আদি।

পদাবলী বিলিতাভ।

সংস্কৃত শ্লোকবিলাকত অনুষ্টুপ ছন্দ বেছি, ঠায়ে ঠায়ে ভুজঙ্গপ্ৰয়াত আৰু শাৰ্দুল-বিক্ৰীড়িত ছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। শঙ্কৰদেৱৰ ব্ৰজাৱলীত অনা-অসমীয়া শব্দ বহুতো। কিন্তু মাধৱদেৱ আৰু পৰৱৰ্তী অন্যান্য দুই-চাৰিজন নাট্যকাৰৰ ব্ৰজাৱলীত অসমীয়া শব্দইহে সংখ্যাধিক্য লাভ কৰা দেখা যায়।

সংস্কৃত নাটৰ সৈতে অঙ্কীয়া নাটৰ সাদৃশ্য আৰু বৈসাদৃশ্য

(১) একাঙ্ক বিশিষ্টতা—সংস্কৃতত নানাবিধ নাটৰ ভিতৰত এবিধ একাঙ্ক নাট আছে। অঙ্কীয়া নাটো একাঙ্ক।

(২) নান্দী—সংস্কৃত নাটৰ দৰে অঙ্কীয়া নাটত নান্দী শ্লোক থাকে।

(৩) প্ৰস্তাৱনা—সংস্কৃত নাটত থকাৰ দৰে অঙ্কীয়া নাটতো প্ৰস্তাৱনা দিয়া হয়।

(৪) ভৰত বাক্য, মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা—সংস্কৃত নাটৰ 'ভৰত বাক্য'ই অঙ্কীয়া নাটৰ 'মুক্তি-মঙ্গল' ভটিমা।

(৫) একাধিক ভাষা—সংস্কৃত নাটত সংস্কৃত ভাষাৰ উপৰিও প্ৰাকৃত, অপভ্ৰংশ আদি ভাষাৰ প্ৰয়োগ কৰা হয়। অঙ্কীয়া নাটতো সংস্কৃত আৰু ব্ৰজাৱলীৰ প্ৰয়োগ অপৰিহাৰ্য্য।

(৬) একাধিক ৰচনা-ভঙ্গী—গদ্যৰ লগত ছন্দবদ্ধ ৰচনা অথবা শ্লোকৰ সংমিশ্ৰণ সংস্কৃত নাটত প্ৰায়েই থাকে। অঙ্কীয়া নাটৰ ৰচনা-ভঙ্গীও তদ্ৰূপ। গদ্যৰ লগতে ছন্দবদ্ধ গীত, পদ, সংস্কৃত শ্লোক আদিৰ প্ৰয়োগ থাকে।

(৭) সূত্ৰধাৰ, নট-নটী, সঙ্গী—মূল কাহিনী-গত চৰিত্ৰৰ উপৰিও সূত্ৰধাৰ, নট-নটী, সঙ্গী আদি কেইটামান উপকৰা চৰিত্ৰ সংস্কৃত নাটত থকাৰ দৰে অঙ্কীয়া নাটতো থাকে।

(৮) আকাশ ভাষিত—(স্বগতঃ উক্তি) সংস্কৃত নাটত ঠায়ে ঠায়ে 'আকাশ ভাষিত' থাকে। অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰস্তাৱনাত ইয়াৰ প্ৰয়োগ প্ৰায় সকলো নাটতেই দেখা যায়। প্ৰধান নাট্য কাহিনীৰ মাজে মাজেও স্থান-বিশেষে ইয়াৰ প্ৰয়োগ থাকে।

(৯) ৰস—বিবিধ ৰসৰ সমাৱেশত সংস্কৃত নাটৰ সমাপ্তি ঘটে। অঙ্কীয়া নাটতো ভক্তি ৰস প্ৰধান ভাবে থাকিলেও অন্যান্য ৰসৰ সমাৱেশ নোহোৱা নহয়।

(১০) বিদূষক—কোনো কোনো সংস্কৃত নাটত বিদূষক নামৰ চৰিত্ৰ বিশেষ হাস্যৰস সৃষ্টিৰ বাবে দিয়া হয়। অঙ্কীয়া নাটত অৱশ্যে এই নামৰ কোনো চৰিত্ৰ নাথাকে। কিন্তু ভাওনা কৰোতে 'বহুৱা' নামৰ চৰিত্ৰ এটা প্ৰায়েই অৱতাৰণা কৰা হয়। ই নাট্য-কাহিনী বহিৰ্ভূত এক নিৰ্বাক চৰিত্ৰ মাথোন।

(বিশদ আলোচনাৰ বাবে আগৰ আধ্যাত দিয়া অঙ্কীয়া নাটৰ 'অঙ্ক-বিভাগ' দ্ৰষ্টব্য)।

তৃতীয় পৰ্ব

অঙ্কীয়া নাটৰ অগ্ৰগণ্য আচাৰ্য্যগণ

শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ—মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ কেৱল ধৰ্মপ্ৰচাৰকেই নহয়, তেওঁ আছিল কৰ্মনিষ্ঠ সাধক, সংস্কাৰক, সাহিত্যিক। কীৰ্ত্তন, ভাগৱত, গীতাৱলী আদিত হাজাৰ হাজাৰ পদ ৰচনা কৰাৰ উপৰিও তেওঁ কেবাখন নাটো ৰচনা কৰি থৈ গৈছে। ভাৰতৰ অন্যান্য ধৰ্মগুৰুসকলেও গীত, পদ আদিৰ যোগেদি ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰাৰ উদাহৰণ নোহোৱা নহয়। কিন্তু নাট্য-সাহিত্যৰ যোগেদি ধৰ্মপ্ৰচাৰ ভাৰতবৰ্ষৰ ভিতৰত অসমেইহে পথ-প্ৰদৰ্শক। লৌকিক অথবা জন-সাহিত্যত নাট্যানুৰূপ ৰচনা অসমত সুদূৰ অতীতৰ পৰাই আছে; কিন্তু পূৰ্ণাঙ্গ নাট শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ হাতত্তেইহে পোন প্ৰথম ৰচিত হয়। তেওঁ ৰচনা কৰা নাট এই কেইখন—

(১) চিহ্নযাত্ৰা (ছিন্নযাত্ৰা) (১৪৬৮ খৃষ্টাব্দ ?)

(২) কালীদমন (কালীয় দমন) (১৪৯০ „ ?)

(৩) পত্নী প্ৰসাদ (১৫২৬ „ ?)

(৪) কেলি গোপাল (বা ৰাসক্ৰীড়া)

(৫) ৰুক্মিণী হৰণ

(৬) পাৰিজাত হৰণ

(৭) শ্ৰীৰাম বিজয় (১৫৬৮ খৃঃ)

চিহ্নযাত্ৰা (ছিন্নযাত্ৰা) (১৪৬৮)—চৰিতকাৰ-সকলৰ পৰা জনা যায়, এইখনেই মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰথম নাট। কিন্তু তেওঁলোকে লিখি থৈ যোৱা বৰ্ণনাৰ বাহিৰে এই নাটখনৰ বিষয়ে জানিবলৈ আইন কোনো উপায় নাই। হাতে-লিখা অৱস্থাতো নাটখন আজি দুষ্প্ৰাপ্য হোৱাত তেওঁলোকৰ বৰ্ণনা অবিহনে ইয়াৰ পাৰনি ডবিৰলৈকে ঠাই একনি নোহোৱা হৈছে। নাটখনত যেমালিৰ ষোৱা, শ্লোক, সূত্ৰ, ভটিমা আৰু গীত আছিল বুলি তেওঁলোকে শঙ্খত ফুঁ দি শুনাই গৈছে, দুন্দুভি বজাই ঘোষণা কৰি থৈ গৈছে—

"বৈকুণ্ঠ নগৰ পটতে লেখিয়া
অঙ্ক কৰিলন্ত তাৰ
যেমালিৰ ষোৱা প্ৰথমে লেখিলা
দ্বিতীয়ে শ্লোক ৰচিলা
সূত্ৰ ভটিমাক গীতক কৰিয়া
চিহ্নসবে বিতাপিলা।"

('শঙ্কৰ চৰিত' ৰামচৰণ ঠাকুৰ)

(নাটখনৰ অভিনয় সম্বন্ধীয় কথাৰ বাবে 'অঙ্কীয়া নাট ভাওনা' প্ৰসঙ্গ দ্ৰষ্টব্য)

কালীদমন (বা কালীয়দমন) যাত্রা খৃঃ ১৪৯০ ?—'চিহ্ন-যাত্রা'ৰ পাছত 'কালীদমন' যাত্রা নাট ৰচনা কৰা হয়। শ্ৰীকৃষ্ণই কালী নাগক দমন কৰা ভাগৱতৰ বিখ্যাত কাহিনীক ভিত্তি কৰি এই নাট ৰচনা কৰা হৈছে। কাহিনীৰ বিভিন্ন অংশ—

(১) কালী হ্রদৰ বিষ পানী খাই গোপসকলৰ মৃত্যু আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ মাহাত্মৰ যোগেদি তেওঁলোকৰ পুনৰ্জীবন লাভ।

(২) কালীনাগৰ দ্বাৰা শ্ৰীকৃষ্ণ দংশন আৰু তেওঁৰ অচেতন অৱস্থা, গোপীগণ, নন্দ-যশোদা আদিৰ বিননি।

(৩) শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৈতন্য লাভ, কালী নাগৰ ফণাৰ ওপৰত তেওঁৰ নৃত্য-লীলা, শ্ৰীকৃষ্ণৰ বনাগ্নি-পান।

আগতে কোৱা হৈছে যে অঙ্কীয়া নাট ভক্তি-ৰস প্রধান। এইখন নাটতো মুখ্য ৰস ভক্তি, গৌণ ৰস 'কৰুণ' আৰু 'ভয়ানক'। গোপসৱৰ মৃত্যুত শ্ৰীকৃষ্ণৰ বেজাৰ, শ্ৰীকৃষ্ণৰ অচেতন অৱস্থাত গোপীসৱ আৰু নন্দ-যশোদাৰ বিলাপ-বিননিত কৰুণ ৰস ফুটি উঠিছে।

গোপীসৱৰ বিলাপ :—

ধ্ৰুং— "দেখোৰে দেখো বন্ধু মাধৱহে
তুহু বিনে জিৱন নৰহে।
তেৰি— সোকানল সহিৱ বিকল
বন্ধু বিৰহে হৃদয় দহেৰে॥
পদ— গৃহ মোহহেৰি সব তেজিআ তেৰি
চৰণে সৰণ কৈলো
কয়োসব নাস তুহু তেজি জাস
অব অনাথিনী ভৈলো ৰে॥" ইত্যাদি

কালী নাগৰ ফণাৰ ওপৰত শ্ৰীকৃষ্ণৰ নৃত্যকেলি, বনাগ্নিপান দৃশ্যত 'ভয়ানক' ৰসৰ উৎস সৃষ্টি হৈছে।

ধ্ৰুং— "কালা কাহ্ন নাচে চৰণ চলাই
কৰতু কৌতুক কেসৱ
অৰুণ চৰণ চলায় ৰে।
দেৱমুনি সিৰে সিৰিখ বৰিখে
হৰিখে হৰিগুণ গায়ৰে।
কাল কালিক মাথে চৰি ভড়ি
পিড়ি ক্রিড়ি কাহ্ন নাচেৰে।
মৃদঙ্গ দিমি দিমি নাদ দুন্দুভি
সিদ্ধ সব বায় কাচেৰে।" ইত্যাদি

কালিৰাম মেধিৰ মতে নাটখন সম্ভৱ ১৫১৮ খৃষ্টাব্দত বৰদোৱাত ৰচিত হৈছিল।[১]

শ্ৰীৰাম ৰায় (জগতানন্দই) ইয়াত প্ৰেৰণা যোগাইছিল—

"শ্ৰীৰামৰায় হৰি বিনে নাহী আহেৰি হৃদয় ধিয়ান।
ভকতিক সকতি আহেৰি মিলন পৰম ঈশ্বৰ গিআন।
পাষণ্ড দণ্ডন মণ্ডন ভকতক হৰিৰস ৰসিক সুজান।
কালি দমন কৰাৱত নাটক কৃষ্ণ-কিঙ্কৰ ওহি ভান।"

['মুক্তিমঙ্গল ভটিমা']

'কথা গুৰু চৰিত' পুথিয়েও কয় 'ৰাম আতাৰ' ইচ্ছাত এই নাটৰ ৰচনা হয়। কিন্তু ৰচনাৰ স্থান-কাল আদিৰ কোনো উল্লেখ নাই।

বঙ্গদেশৰ নাট্য সাহিত্যৰ ইতিহাসত পোৱা যায় প্ৰাক্-চৈতন্য যুগ বা চৈতন্য যুগৰ ভিতৰতো বঙ্গ ভাষাত কোনো পূৰ্ণাঙ্গ নাট ৰচনা হোৱা নাই। বঙ্গ ভাষাত 'কালীয় দমন যাত্ৰা' নামৰ প্ৰথম নাট ৰচনা হয় অষ্টাদশ শতাব্দীৰ শেষ ভাগত। ৰচক বীৰভূম জিলা নিবাসী পৰমানন্দ অধিকাৰী। অথচ, শ্ৰীচৈতন্যদেৱৰ আবিৰ্ভাৱৰ কালৰ পৰা অথবা তাৰো আগৰ জয়দেৱৰ 'গীত-গোবিন্দ'ৰ দিনৰপৰা ১৮৪০ চন পৰ্য্যন্ত প্ৰায় তিনিশ পঞ্চাশ বছৰ কাল 'কালীয় দমন যাত্ৰা' যুগ বুলি কোৱা হয়।

আমি ভাবো, শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ-ৰচিত 'কালীয় দমন যাত্ৰা'ৰ বহল আৰু ব্যাপক প্ৰচাৰৰ যোগেদি বঙ্গদেশতো এই নাটৰ নামেৰেই এটা যুগ সৃষ্টি হব পাৰে।[২]

এই নাটখনিৰ ৰচনা কাল ১৪৯০ খৃষ্টাব্দৰ পাছলৈ যাব নোৱাৰে।

ইয়াৰ কাহিনী ভাগৱত, হৰিবংশ, বিষ্ণু পুৰাণ আৰু ব্ৰহ্মবৈবৰ্ত্ত পুৰাণ আদিত আছে।

ভাগৱতৰ কাহিনী—(১০ম স্কন্ধৰ ১৫শ অধ্যায়ৰ পৰা ১৯শ অধ্যায় পৰ্য্যন্ত)—শিশু শ্ৰীকৃষ্ণই এদিন গ্ৰীষ্মকালত গোপসকলৰ সৈতে কালীয় হ্ৰদৰ পাৰত উপস্থিত। লগত এজাক গৰু। গৰু আৰু গ'ৰখীয়াই পিয়াহত সেই হ্ৰদৰ পানী খালে আৰু খোৱাৰ লগে লগে অচেতন হৈ পৰি গ'ল। শ্ৰীকৃষ্ণই অমৃত দৃষ্টিৰে চাই তেওঁলোক আটাইকে জীয়ালে। তেওঁ কদম গছত উঠিল আৰু হ্ৰদৰ পানীলৈ জাপ মাৰি পৰিল। বিষধৰ কালীনাগে তেওঁক মেৰাই ধৰিলে ; কিন্তু কৃষ্ণই কালীনাগৰ সহস্ৰ ফণাৰ ওপৰত উঠি এনেভাৱে নৰ্ত্তন কৰিব ধৰিলে যে সি মৃতপ্ৰায় হ'ল। তেতিয়া নাগপত্নীসকলৰ স্তুতি-নতিত তেওঁ সন্তুষ্ট হৈ কালিনাগক সপৰিয়ালে ৰমণক দ্বীপলৈ যাবলৈ আদেশ দিলে আৰু তত্তাপিকে সেই আদেশ পালন কৰা হ'ল।

এইখিনি কাহিনী ভাগৱতৰ ১৫-১৬শ অধ্যায়ৰ ভিতৰত আছে। ১৮শ অধ্যায়ত গ্ৰীষ্মকালত কৃষ্ণ আৰু বলৰামৰ বনবিহাৰৰ কথা দিয়া আছে। ১৯শ অধ্যায়ত শ্ৰীকৃষ্ণৰ দাবানল (বনবহ্নি) পান আৰু গোকুল ৰক্ষণ কাহিনী পোৱা যায়।

হৰিবংশৰ কাহিনী—(প্ৰথম ছোৱা ভাগৱতৰ সৈতে প্ৰায় মিলে) কেৱল ইয়াত

১। [দ্ৰঃ 'অংকাৱলী' পাতনি—কালিৰাম মেধি]

২। [দ্ৰঃ আমাৰ প্ৰবন্ধ 'কালীয় দমন যাত্ৰা'—'অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা' ৫ম সংখ্যা ১৮৮৮ শক]

নাগ-পত্নীসকলৰ স্তুতি-মিনতিবোৰ নাই। কালীনাগে নিজে কৃষ্ণৰ ওচৰত বশ্যতা স্বীকাৰ কৰি ভাবী কৰ্ত্তব্যৰ বাবে তেওঁৰ আদেশ বিচাৰিলে আৰু সেই মতেই কালীনাগ সপৰিয়ালে সাগৰলৈ গুচি গ'ল।

বিষ্ণুপুৰাণৰ কাহিনী—শ্ৰীকৃষ্ণই এদিন হ্ৰদৰ পাৰত গোপসকলক লগত লৈ গ'ৰু চৰাইছে। তেতিয়া তেওঁ দেখিলে যে হ্ৰদৰ কেউপিনে থকা গছ-গছনিবোৰ আধা পোৰা, চৰাই-চিৰিকতি ওপৰেদি উৰি গ'লে পানীত পৰি মৰি যায়। ইয়াকে দেখি কৃষ্ণই অনুমান কৰিলে তাত নিশ্চয় বিষাক্ত সাপ থাকিব পায়। তেওঁ পানীত জাপ মাৰি পৰিল। অসংখ্য সাপে তেওঁক আক্ৰমণ কৰিলে। শেষত তেওঁৰ পদাঘাতত কালীনাগৰ প্ৰাণ-বায়ু উৰি গ'ল।

বিষ্ণুপুৰাণৰ কাহিনীৰ প্ৰথম ছোৱা ভাগৱতৰ সৈতে অলপ অমিল; বাকী ছোৱা প্ৰায় একে।

ব্ৰহ্মবৈবৰ্ত্ত পুৰাণৰ কাহিনী—ভাগৱতৰ সৈতে প্ৰায় একে।

ওপৰৰ কাহিনীসমূহৰপৰা বুজা যায় যে এই নাটখনৰ মূল বিষয়-বস্তু কালিনাগৰ দমন; কালিনাগ ৰমণক দীপলৈ যোৱাতে নাটখনিৰ পৰিসমাপ্তি হোৱা উচিত আছিল। কিন্তু 'বনবহ্নি-পান' উপ-কাহিনী ভাগ সংযোগ কৰাৰ উদ্দেশ্য কি? নাটকীয় পৰিস্থিতিৰ পিনৰ পৰা লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায়, এই উপকৰা কাহিনী ভাগে নাটকীয় পৰিসমাপ্তিৰ চমৎকাৰিত্বত ব্যাঘাত ঘটালে; মূল বিষয়-বস্তু অস্ত পৰাৰ পাছতো গৌণ কাহিনী যোগ দিয়া হ'ল। কিন্তু অইন পিনে চালে এই সংযোগৰ যুক্তি নোহোৱা নহয়। অঙ্কীয়া নাটৰ অন্যতম উদ্দেশ্য বিষ্ণুৰ মহিমা প্ৰচাৰ, নানা ভাবে, নানা ৰূপে। সেয়েহে এই বিষয়ত গুৰুত্ব দি নাট্যকাৰ এটা কাহিনী অস্ত পৰাৰ পাছতো অইন এটা উপ-কাহিনী সংযোগ কৰি। এই নাটত শ্ৰীকৃষ্ণৰ অলৌকিক শক্তি প্ৰধানকৈ দেখুউৱা হৈছে তিনটা বিষয়ত—মৃত গোপবালকসবৰ পুনৰ্জীৱদান, কালীনাগ দমন, বনাগ্নিপান।

বৈষ্ণৱ ধৰ্ম আৰু দাস্য-ভক্তিৰ সূচনা—নাগ পূজা বা মনসাদেবীৰ পূজা অসমত কিমান দিনৰপৰা প্ৰচলিত আছিল কব নোৱাৰি; কিন্তু প্ৰাক্-শঙ্কৰী যুগত যে আছিল সেই কথা স্বীকাৰ্য্য। কালীনাগৰ মাহাত্ম্য বেউলা-লক্ষীন্দাৰ আখ্যানৰ সৈতে আংশিক সমপৰ্য্যায়ৰ, এই কাহিনীত মনসাৰ সৈতে চাঁদ সদাগৰৰ পৰাজয়ে শক্তিৰ ওচৰত শৈৱৰ পৰাজয়ৰ ইঙ্গিত দিয়ে। কালিয় দমন কাহিনীতো শাক্তৰ ওপৰত বৈষ্ণৱ সম্প্ৰদায়ৰ জয়লাভৰ প্ৰচেষ্টাৰ ইঙ্গিত পোৱা যায়; ই ভাগৱতী ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ পূৰ্ব অৱস্থাৰ আভাস এটি দাঙি ধৰে।

ই এখন প্ৰতীকধৰ্মী নাট। কালিনাগ দুষ্ট দুৰ্দান্ত শক্তিৰ প্ৰতীক; উৎপীড়ক, অত্যাচাৰী; শ্ৰীকৃষ্ণ দুষ্টৰ দমন কৰোতা, সাধুক পৰিত্ৰাণ কৰোতা। বিষ্ণুৰ অন্যতম অৱতাৰৰ উদ্দেশ্যও "পৰিত্ৰাণায় সাধূনাং বিনাশায় চ দুষ্কৃতাম্"। কালীনাগ চিৰদিন কালী হ্ৰদত বিষাক্ত দেহ-মন লৈ বিষাক্ত পৰিবেশ সৃষ্টি কৰি আছিল। 'কূপমণ্ডুক'ৰ দৰে পাপ সাগৰত ডুব গৈ থকা সাংসাৰিক মানুহবো ই অইন এক প্ৰতীক। এনে জ্বালা-যন্ত্ৰণাময় সংসাৰৰ পৰা উদ্ধাৰ পোৱাৰ একমাত্ৰ উৎকৃষ্ট উপায় গুৰুসেৱা, বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ সাধন প্ৰণালীৰ অন্যতম মাৰ্গ গুৰুৰ 'পদসেৱন'। সংসাৰী জনৰ আপদ ঔষধ যে গুৰুৰ সংস্পৰ্শ এই কথাষাৰৰ ইঙ্গিত নাটত এইদৰে দিয়া হৈছে—

"ঐচন পৰম গুৰুক আপদ ঔষধ পাই কালিক মন নিৰ্ম্মল ভেল: নয়নৰ নিৰ নিঃসৰয়: কৃষ্ণক পৰম ঈশ্বৰ পুৰুষ জানি মনে সৰণ লেলহ।"

নাগপত্নীসকলৰ স্তুতিত দাস্য ভক্তিৰ লক্ষণ আছে—

"মোৰ অপৰাধ আচৰল ওহি চণ্ড।
হেন ভগৱন্ত কৃষ্ণ দেৱতাৰ দেৱ।
তোহাৰি চৰণে কৰো লক্ষ কোটি সেৱ॥

নাটকীয় কৌশল বিশেষ:—

(১) ইয়াত কাল আৰু স্থানৰ ঐক্য প্ৰায় ৰক্ষা কৰা হৈছে। যি ঠাইত অসম্ভৱ তাক বৰ্ণনাৰ যোগেদি উল্লেখ কৰা হৈছে, যেনে—

"তদনন্তৰ: গোকুলত নানা বিমঙ্গল মিলল: ঘনে ভূমিকম্প জাই: নিৰ্ঘাত পড়ে: ঘৰে ঘৰে ফেৰুআ আবাৱ কৰে ....।"

শ্ৰীকৃষ্ণ যেতিয়া কালীনাগৰ দংশনত মৃতবৎ হৈ আছে, তেতিয়া গোকুলত এনেবোৰ অমঙ্গল ঘটিল, এনে স্থানান্তৰৰ সংবাদ সূত্ৰধাৰে বিবৃতিৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰি উদ্দেশ্য সাধন কৰিলে।

(২) 'কালীয় দমন' নাটৰ কাহিনী এদিনৰ ঘটনা মাথোন। দিনত নাগৰ দমন, নিশা বন-বহ্নিপান।

(৩) কাৰ্য্য একোটাৰ আকৰ্ষণীয়তা বঢ়াবৰ বাবে সঙ্গীতৰ প্ৰয়োজন—কৃষ্ণই কালিনাগৰ ফণাত উঠি মৰ্দ্দন আৰু নৃত্য আৰম্ভ কৰিলে। এই কাৰ্য্যৰ দীৰ্ঘতা আমনিজনক নোহোৱা কৰিবৰ বাবে লগতে এটি গীতৰ সংযোগ কৰা হৈছে—

"কালা কানু নাচে চৰণ চলাই" ইত্যাদি।

(৪) সংস্কৃত, ব্ৰজাবলী আৰু প্ৰাচীন অসমীয়াৰ সংযোগত নাটকীয় আকৰ্ষণ বাঢ়িছে,

প্ৰাচীন অসমীয়াৰ উদাহৰণ—

"মোৰ অপৰাধ আচৰল .... কোটি সেৱ।" এই পদসমূহ দশম স্কন্ধ ভাগৱততো আছে।

(৪) কালীনাগ মৰ্দ্দন আৰু বহ্নি-পানত ভয়ানক ৰস, গোপ-গোপী-যশোদা আদিৰ ৰোদনত কৰুণ ৰসে ঠাই পাইছে যদিও, শেষত শ্ৰীকৃষ্ণৰ অলৌকিক মহিমা দেখুৱাই ভক্তিৰসৰ প্ৰাধান্য সূচনা কৰা হৈছে।

গীতি-সঙ্গত কাৰ্য্যও এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য।

প্ৰবেশ গীত—"আৱত কানু" ইত্যাদি

খেলন গীত—"কালিন্দি জলমহ" ইত্যাদি

পত্নী-প্ৰসাদ—(১৫২১ খৃঃ ?) ভাগৱতৰ মতে ইয়াৰ মূল আখ্যানটো এই—

গ'ৰু চৰাওঁতে ভোক-পিয়াহত আতুৰ হৈ গোপবালকসবে এদিনাখন শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰত আহাৰ প্ৰাৰ্থনা কৰিলে। সেই সময়ত ওচৰত ব্ৰাহ্মণসকলে যজ্ঞ পাতিছিল; কৃষ্ণৰ উপদেশ মতে

গোপগণ ব্ৰাহ্মণসকলৰ ওচৰলৈ গ'ল আৰু আহাৰ ভিক্ষা কৰিলে, কিন্তু বিফল-মনোৰথ হৈ উলটি আহিব লগীয়াত পৰিল। ব্ৰাহ্মণসকলে কৃষ্ণৰ প্ৰতি নানাৰকম ভৰ্ৎসনাহে কৰিলে। কৃষ্ণই কথাৰ গুৰুত্ব উপলব্ধি কৰি ব্ৰাহ্মণ-পত্নীসকলৰ ওচৰত অন্ন ('প্ৰসাদ') বিচাৰিবলৈ আহিল। কৃষ্ণ অহা বুলি গম পাই পত্নীসকলে নতজানু হৈ তেওঁৰ প্ৰতি সেৱা-সৎকাৰ জনালে। তেতিয়া ব্ৰাহ্মণসকলেও তেওঁৰ মহিমা জানিব পাৰি তেওঁৰ ওচৰত শৰণাপন্ন হবলৈ বাধ্য হৈ পৰিল।

এই নাটখন ১৫২১ খৃষ্টাব্দত লিখা হয় আৰু বৰপেটাৰ কাষৰ বাৰাদি নামৰ ঠাইত মাধৱ-দেৱৰ মাতৃশ্ৰাদ্ধ উপলক্ষে ভাওনা কৰা হয় বুলি কোৱা আছে,[১] কিন্তু এই ৰচনা কাল সন্দেহজনক। শঙ্কৰদেৱৰ অন্যান্য প্ৰকাশিত নাটৰ লৈতে এই নাটখন এইবোৰ বিষয়ত অমিল :—

ইয়াত নান্দীশ্লোক মাত্ৰ এটা ; মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা নাই। সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্ৰমতে নিষিদ্ধ দুই এটা বিষয়ো ইয়াত অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে, যেনে, মৃত্যু আৰু ভোজন। শ্ৰীকৃষ্ণ অহা বুলি শুনি যেতিয়া ব্ৰাহ্মণ-পত্নীসকলে ঘৰৰ পৰা তেওঁক দৰশন কৰিবলৈ ওলাই আহিব খুজিলে ব্ৰাহ্মণগণে বাধা দিলে। বাধা নেমানি তেওঁলোক ওলাই আহিল, কিন্তু এজন ব্ৰাহ্মণে ঘৰৰ দুৱাৰ মাৰি থোৱা বাবে তেওঁৰ পত্নী গৰাকী আহিব নোৱাৰিলে আৰু বদ্ধ অৱস্থাতে কৃষ্ণৰ চৰণ চিন্তি প্ৰাণত্যাগ কৰিব লগীয়া হ'ল।

দ্বিতীয়তে, শ্ৰীকৃষ্ণই গোপ-বালকসৱক "ষড়-ৰস-অন্ন" ভোজন কৰালে আৰু নিজেও ভোজন কৰিলে।

শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ অন্যান্য নাটৰ তুলনাত ই আপেক্ষিক ভাবে চুটি। কোনো কোনো সমালোচকৰ দৃষ্টিত ই তেওঁৰ প্ৰথম ৰচনা আৰু এইবাবে অন্যান্য নাটৰ লৈতে অমিল।

"ভোকত আতুৰ গ'ৰখীয়া কৃষ্ণক যজ্ঞৰ দ্ৰব্য দিবলৈ অস্বীকাৰ কৰা মিশ্ৰ, ভাৰতী, কন্দলি আদি বিপ্ৰৰ পত্নীসকলে গৈ প্ৰসাদ দিয়া কথাটো ধুৱাঁহাটাৰ ভক্তি-বিৰোধী ব্ৰাহ্মণ পণ্ডিত শ্ৰীধৰ ভট্টাচাৰ্য্য, কবিৰাজ মিশ্ৰ, বামনাচাৰ্য্য, ৰত্নাকৰ কন্দলি আদিৰ প্ৰতি কটাক্ষ-পাত যেন লাগে। সম্ভৱতঃ এই ব্ৰাহ্মণসকলৰ লগত বাদ-প্ৰতিবাদৰ উষ্ণতাৰ মাজতে গুৰুজনে এই প্ৰথম প্ৰচাৰ-পত্ৰ অঙ্কখনি ৰচনা কৰে।"[২]

এই মন্তব্য সমৰ্থন কৰিবলৈ হলে, নাটখনিত আধ্যাত্মিকতাতকৈ নাট্যকাৰৰ সমাজ-চেতনাই মুখ্যস্থান অধিকাৰ কৰে, ৰচনাৰ ভিত্তি ব্যক্তি-কেন্দ্ৰিক হৈ পৰে।

কেলি গোপাল (বা ৰাসক্ৰীড়া)

বিষয়-বস্তু—এদিন শাৰদী পূৰ্ণিমা নিশা যমুনাৰ পাৰত বহি শ্ৰীকৃষ্ণই সুমধুৰ সুৰে গীত গাব লাগিছে। সঙ্গীতৰ ধ্বনিত বৃন্দাবনৰ গোপীসকল উত্ৰাৱল হৈ পৰিল আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ লৈতে ৰাসক্ৰীড়াত যোগ দিলে। এনে সময়ত শঙ্খচূড় নামেৰে এটা যক্ষ গোপীহৰণ উদ্দেশ্যে তাত

১। দ্রঃ 'অভাৱলী'ৰ পাতনি—কালিৰাম মেধি।
২। দ্রঃ শ্ৰীশ্ৰীশঙ্কৰদেৱ'—মহেশ্বৰ নেওগ।

উপস্থিত। কিন্তু শ্ৰীকৃষ্ণৰ শক্তিৰ আগত সি তিষ্ঠিব নোৱাৰিলে। শৰতকালৰ নিশা ৰাসক্ৰীড়াত আপোন-পাহৰা হৈ থকা প্ৰেম-বিহ্বলা গোপীসকলে ৰাতিপুৱা কুকুৰাৰ ডাক শুনি হুমুনিয়া চাৰিলে—

> "কুকুৰা বাৰে জানি বয়নি সেস
> তাক সপয় পুত মাথে।
> আজু বৈৰি নিসি নিমিসে পুহৱলি
> হামাকু তেজল প্ৰাণনাথে॥"

ভাগৱতৰ দশম স্কন্ধৰ 'ৰাস-সংৰম্ভ' অধ্যায়ত কোৱা আছে—

> "ভগবানপি তাঃ ৰাত্ৰীঃ শাৰদোৎফুল্লমল্লিকাঃ।
> বীক্ষ্য ৰন্তুং মনশ্চক্ৰে যোগমায়ামুপাশ্ৰিতঃ॥" (১০ম স্কন্ধ, ২৯ অধ্যায়)

এই শ্লোক ফাকিকে অনুকৰণ কৰি মহাপুৰুষে 'কীৰ্ত্তন'ত লিখিছে—

> "শৰৎ কালৰ ৰাত্ৰি অতি বিত্তোপন।
> ৰাসক্ৰীড়া কৰিতে কৃষ্ণৰ ভৈল মন॥" (কীৰ্ত্তন—ৰাসক্ৰীড়া)

সেইদৰে এই নাটতো লিখিছে—

> "অখণ্ড মণ্ডল সসি সৰত ৰাতিত।
> সসাহে কোমল বৃন্দাবন বিকসিত॥
> লহু লহু বহে মন্দ মলয়া পৱন।
> ৰাস ক্ৰড়া কৰিতে কৃষ্ণৰ ভৈল মন।"

ভাগৱতৰ শ্লোক ফাকিত কোৱা আছে, শ্ৰীকৃষ্ণই যোগমায়াক আশ্ৰয় কৰি ৰাসক্ৰীড়া কৰিবলৈ মন মেলিলে। ভাগৱতৰ প্ৰসিদ্ধ টীকাকাৰ শ্ৰীধৰ স্বামীয়ে কৈছে, যোগমায়া তেওঁ নিজেই। তেওঁ আত্মৰাম হৈয়ো ৰমণ কৰিলে—"আত্মাৰামোঽপ্যৰীৰমৎ"। আত্মৰামজনক কোনো কাৰ্য্য সিদ্ধিৰ বাবে দ্বিতীয় ব্যক্তিৰ প্ৰয়োজন নহয়। সেয়েহে ভাগৱতৰ অষ্টম এঁ্যাইত এই প্ৰসঙ্গতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি কোৱা আছে—"তুমি নন্দকুমাৰ নোহোৱা, তুমি অখিল প্ৰাণীজগতৰ অন্তৰ্য্যামী পৰমাত্মা।" ("ন খলু গোপিকানন্দনো ভবান্, অখিলদেহিনামন্তৰাত্ম দৃক্")।

বৃন্দাবনৰ গোপীগণ মায়াবদ্ধ ভকতৰ প্ৰতীক, শ্ৰীকৃষ্ণ মায়া-মুক্ত ভগৱান। গোপীগণৰ পতি-সুত-দেৱৰ আদি ব্যক্তিসমূহ মায়া আৱৰণ মাত্ৰ, অনিত্য আশ্ৰয় মাত্ৰ। মায়া ত্যাগ কৰি শ্ৰীকৃষ্ণত আত্মনিয়োগ কৰাই হৈছে 'একশৰণ' ধৰ্ম—"সৰ্বধৰ্মান্ পৰিত্যজ্য মামেকং শৰণং ব্ৰজ" (ভগৱদ্গীতা)।

লৌকিক দৃষ্টিত মাথোন শ্ৰীকৃষ্ণ গোপী সকলৰ প্ৰেমপাশত আবদ্ধ—"ব্ৰজৰমণি-সঙ্গে : খেলত গোপাল : আনন্দ মন মগনে।"

> "খসাইল কেসপাস টুটাল হাৰ।
> ফোড়ল কাচলা কুচক হামাৰ।
> কয়ল আলিঙ্গন ঘন ঘন বাহু।
> জৈচে চান্দক গৰসি বহু ৰাহু।
> হৰিক সুৰতি ৰসে নাৰহে গিয়ান।
> কৃষ্ণ কিয়বে এহু শঙ্কৰে ভান।"

কৃষ্ণ-কেলি দৃশ্য শৰত কালৰ চন্দ্ৰাৱলী নিশা। ইয়াত কৃষ্ণ "সাক্ষাৎ মদন মোহন—ৰূপে জৈসে বেকত ভৈলা।"

কৃষ্ণৰ প্ৰতি গোপীসকলৰ আকুল অনুৰাগ, অপ্ৰাপ্তিত হতাশাৰ ছাটিফুটি—

"তনুমন ঝামৰি নয়নে ঝুৰে বাৰি।
পদনখ খিতে লেখু দেখু আঙ্গিয়াৰি॥"

আধ্যাত্মিক ভাবত প্ৰতিষ্ঠিত, ভক্তিৰসত প্লাৱিত আৰু শৃঙ্গাৰ ৰসত পৰিপুষ্ট এই নাটখনিক নাট্যকাৰে শেষত "কামজয়" নাট বুলি আখ্যা দিছে। সেইদৰে দশমতো এই প্ৰসঙ্গত মহাপুৰুষে কৈ গৈছে—"কামজয় নামে ইটো কেশৱৰ কেলি।"

নাটখনিৰ কেবা ঠাইতো 'ৰাধা' নামৰ এগৰাকী গোপীৰ নাম উল্লেখ থকাত কোনো কোনো সমালোচকৰ দৃষ্টিত ই প্ৰক্ষিপ্ত; কাৰণ, অসমৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্মত ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল মূৰ্ত্তিৰ উপাসনা, অথবা স্মৰণ-কীৰ্ত্তন নিষিদ্ধ।[১] শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ অন্যান্য ৰচনাৰ কোনো ঠাইতেই ৰাধাৰ নাম উল্লেখ কৰা নাই। এই নাম ভাগৱতৰ ৰাস-পঞ্চাধ্যায়তো নাই, হৰিবংশৰ বিষ্ণু-পৰ্ব্বতো নাই; আছে কেৱল ব্ৰহ্মবৈবৰ্ত্ত পুৰাণত, সিও আধুনিক মতত্তহে। এই নাটত ৰাধা নামটোৱেই কিঞ্চিৎ সন্দেহৰ চেকা সানিব খোজে যদিও, আমি এই বিষয়ে বাহুল্য আলোচনা বাদ দি নাট হিচাপে 'কেলি-গোপাল'ৰ মূল্যাঙ্কন কৰাহে উচিত হব।[২]

ই মহাপুৰুষৰ এখনি পূৰ্ণাঙ্গ ৰসমধুৰ গীতি-বহুল নাট। 'ৰাস' শব্দৰ অৰ্থ 'মণ্ডলীকৃত-নৰ্ত্তনম্"—মণ্ডলাকাৰ হৈ ঘূৰি ঘূৰি কৰা নৃত্য।" লোক-সমাজত সততে প্ৰচলিত এনে নৃত্যৰ সৈতে গীত আৰু বচন সঙ্গত কৰি এই নাট ৰচিত হৈছে—

"ভৈলন্ত মণ্ডলাকাৰ হাতে গলে ধৰি।
সবে বোলে মোকেহে আলিঙ্গি আছে হৰি।" (কীৰ্ত্তন)

বিষয়-বস্তু "খ্যাতবৃত্ত" (অৰ্থাৎ পৌৰাণিক), নায়ক শ্ৰীকৃষ্ণ, মূল ৰস একেটা অৰ্থাৎ ভক্তিৰস, গৌণৰস একাধিক, আধিকাৰিক বা মূল বিষয় কৃষ্ণ-কেলি, প্ৰাসঙ্গিক বিষয় শঙ্খচূড়-বধ। নাটখনত 'সন্ধি' আছে, কাহিনীৰ 'আৰম্ভ' আছে, নাটকীয় 'পৰিসমাপ্তি' আছে, কৌতূহল আছে। গতিকে পূৰ্ণাঙ্গ নাটৰূপে ইয়াৰ মূল্যাঙ্কন হব পাৰে। অঙ্ক-বিভাগ—

(১) আৰম্ভণিৰ পৰা শঙ্খচূড়ৰ আবিৰ্ভাৱ পৰ্য্যন্ত কৃষ্ণৰ সৈতে গোপী-সকলৰ উক্তি-প্ৰত্যুক্তি আৰু ৰাস আৰম্ভ, সম্ভোগ শৃঙ্গাৰ। এয়ে 'বীজ' বা প্ৰথম 'অৱস্থা' বা 'আৰম্ভ'। (সংস্কৃত ভাগৱতৰ ১০ম স্কন্ধৰ ২৯ অধ্যায়);

(২) গোপীগণৰ মান, মদগৰ্ব হ'ল; কৃষ্ণক তেওঁলোকে "সেকৰা স্বামী" ৰূপে হেয়জ্ঞান কৰিব ধৰিলে। তেতিয়া কৃষ্ণই ৰাধাক লৈ অন্তৰ্ধান হয়।[৩] (এই ৰাধা ভাগৱতৰ 'ৰাধা' নহব পাৰে, সেই নামৰ অইন এগৰাকী গোপী হব পাৰে)। বিৰহ-ব্যথাই ক্ৰিয়া কৰিলে; এয়ে 'বিপ্ৰলম্ভ' শৃঙ্গাৰ; মুখ্যফল প্ৰাপ্তিৰ বাবে পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ 'প্ৰযত্ন'।

১। দ্ৰঃ কালিৰাম মেধিৰ 'অঙ্কাৱলী'ৰ পাতনি।
২। 'ৰাধা' সম্বন্ধে 'শ্ৰীমাধৱদেৱ' আখ্যাত 'প্ৰক্ষিপ্তত্বাত সন্দেহ' আলোচনা দ্ৰষ্টব্য।
৩। "ৰাধাং প্ৰিয়াং হৃদয়ে তত্যাজ ব্ৰজযোষিতঃ"।

(৩) বিৰহানল-দগ্ধা গোপীগণৰ তেতিয়া হে "পৰম প্ৰেম" পুলকিত হ'ল। তেওঁলোকে নানাভাৱে "কৃষ্ণভাৱনা" কৰিব ধৰিলে, কৃষ্ণৰ সঙ্গ-সুখ বাঞ্ছা কৰি হুমুনিয়া চাৰিব কৰিলে, সেকৰা ৰূপে হেয়জ্ঞান কৰা জনৰ গুণগান কৰিব ধৰিলে (সংস্কৃত ভাগৱতৰ ১০ম স্কন্ধৰ ৩১শ অধ্যায়)। "প্ৰাপ্ত্যাশা" অঙ্কুৰিত হ'ল।

(৪) শ্ৰীকৃষ্ণৰ পুনৰাগমনত গোপীগণৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণ হোৱা প্ৰায় নিশ্চিত হৈ পৰিল, এয়ে "নিয়তাপ্তি" (সংস্কৃত ভাগৱতৰ ৩১শ অধ্যায়)।

ঈপ্সিত জনৰ দৰশন-পৰশনত গোপীগণৰ অভিলাষ পূৰ্ণ হ'ল ; মহাৰাস আৰম্ভ হ'ল (সংস্কৃত ভাগৱতৰ ৩২-৩৩শ অধ্যায়)। শঙ্খচূড় বধ হ'ল। "ফলাগম"ত নাট্য কাহিনীৰ অন্ত পৰিল। ('শঙ্খচূড় বধ' ভাগৱতৰ ৩৪শ অধ্যায়)।

নাট্য কাহিনীৰ 'আৰম্ভ'তে শঙ্খচূড়ৰ আবিৰ্ভাৱে নাটকীয় কৌতূহল জগোৱাত সহায় কৰিছে। শেষত শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত শঙ্খচূড় বধ হোৱাত কৌতূহল উপশান্ত হ'ল। যদিও মূল ভাগৱতত ৰাস অধ্যায়ত এই কাহিনী পোৱা নাযায়, প্ৰাসঙ্গিক উপকাহিনীৰূপে শঙ্খচূড়-বধ আখ্যানৰ অৱতাৰণা সমৰ্থন-যোগ্য।

নাটখনৰ পূৰ্বৰাগ, অভিসাৰ, মান, বিপ্ৰলম্ভ আৰু মিলন-মহোৎসৱ আদিয়ে ৰচনা নাটকীয় গুণ-সম্পন্ন কৰি তুলিছে। সঙ্গীত-বহুলতাৰ বাবে ইয়াক গীতিনাট বা সঙ্গীতালেখ্য পৰ্য্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি। গীতৰ সংখ্যা একুৰি বাৰটা। প্ৰকৃততে সকলো অঙ্কীয়া নাটতেই গীতৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰা যায়। আপেক্ষিক ভাৱে ইয়াত গীতৰ সংখ্যা অধিক হলেও, এই আধিক্যই তেওঁৰ অন্যান্য নাটবোৰকো গীতি-নাট বা সঙ্গীতালেখ্য আখ্যা দিয়াত বাধা নজন্মায়। স্ত্ৰীচৰিত্ৰৰ আধিক্য আৰু কৈশিকী বৃত্তি (graceful style) যে নাটখনিক 'হল্লীশ' নামৰ উপৰূপকৰ পৰ্য্যায়ত পেলাব খোজে।[১] কিন্তু শঙ্খচূড় আখ্যানভাগে ইয়াক এই শ্ৰেণীভুক্ত কৰাত বাধা দিয়ে। তদুপৰি 'হল্লীশ'ৰ সন্ধি স্থান মাত্ৰ দুটা— 'মুখ' আৰু 'অন্তিম' ("মুখান্তিমৌ তথা সন্ধী")। কিন্তু ইয়াত সন্ধি স্থান দুটাতকৈ অধিক। গতিকে নাটখনি নাট্যকাৰৰ অন্যান্য নাটসদৃশ অন্যতম নাট মাথোন। ইয়াক স্বকীয়াকৈ কোনো শ্ৰেণীতে সম্পূৰ্ণভাৱে অন্তৰ্ভুক্ত কৰিবৰ হেতু দেখা নাযায়।

ৰুক্মিণী-হৰণ—শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ অঙ্কীয়া নাটবোৰৰ ভিতৰত ই এখন পূৰ্ণাঙ্গ নাট; এই নাট তেওঁ কিয় লিখিব লগা হ'ল এই সম্বন্ধে চৰিত পুথিত এইদৰে কোৱা আছে—

তেতিয়া শঙ্কৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱ পাটবাউসীত আছে। সেই সময়তে এদিন উজনিৰ অনন্তকন্দলী আহি তেওঁ ৰচনা কৰা দশমৰ পদ শঙ্কৰদেৱক দেখুৱালে, কিন্তু সেই পদাৱলী তেওঁৰ মনঃপূত নহল। তেতিয়া তেওঁ বিষ্ণুপুৰাণ, ভাগৱত আৰু হৰিবংশৰ কথা উদ্ধাৰ কৰি

১। "হল্লীশ এক এবাঙ্কঃ সপ্তাষ্টৌ দশ বা স্ত্ৰিয়ঃ
বাগুদাত্তৈক-পুৰুষঃ কৈশিকী-বৃত্তি-সঙ্কুলঃ।
মুখান্তিমৌ তথা সন্ধী বহু-তাল-লয়-স্থিতিঃ॥" (সাহিত্য দৰ্পণ)।

হল্লীশ—অঙ্ক এটা, স্ত্ৰীচৰিত্ৰ সাত, আঠ বা দহ, পুৰুষ চৰিত্ৰ এক—উদাত্তবাক্যসম্পন্ন পুৰুষ, কৈশিকীবৃত্তি, সন্ধি মাত্ৰ দুটা—'মুখ' আৰু 'অন্তিম'।

'ৰুক্মিণীহৰণ নাট' ৰচনা কৰিলে। (ইয়াৰ আগতে ৰৰদোৱাত তেওঁ 'ৰুক্মিণীহৰণ কাব্য' ৰচনা কৰিছিল)। অন্যান্য কেবাখনো নাটৰ দৰে ইয়াতো ৰামৰায় তেওঁৰ সৌহাত স্বৰূপ আছিল; মুক্তিমঙ্গল ভটিমাত তেওঁক নাট্যকাৰে এইদৰে প্ৰশংসা কৰিছে—

"শ্ৰীৰামৰায়া ভকতি সুজান।
কৰাৱত কৃষ্ণ নাট নিৰমান।"

ই কেৱল ধৰ্ম্মমূলক আৰু প্ৰচাৰ-ধৰ্ম্মী নাটেই নহয়, শৃঙ্গাৰ আৰু বীৰৰসৰ মধুৰ সংমিশ্ৰণত এখনি সৰ্ব্বাঙ্গ-সুন্দৰ উপাদেয় ৰচনা। তাৰ মাজে মাজে কবিৰ জাতীয় চেতনাৰ ভাবে ঢৌ খেলাই সোণত সুৱগা চৰাইছে, ভক্তি-ৰসৰপূত প্লাৱন উঠিছে।

বিষয়বস্তুঃ—প্ৰাচীন কামৰূপৰ কুণ্ডিন-কুঁৱৰী ৰুক্মিণীৰ ৰূপ-গুণৰ কথা এবাৰ দ্বাৰকাৰ শ্ৰীকৃষ্ণৰ কাণত পৰিল আৰু সেয়ে তেওঁৰ মন উতলা কৰি পেলালে, ভাবৰ যোগেদি পৰস্পৰ মিলন-বাঞ্ছা আৰু অনুৰাগ জাগি উঠিল। ৰুক্মিণীৰ ইচ্ছা অনুসৰি মাক-পিতাকেও তেওঁক শ্ৰীকৃষ্ণকেই অৰ্পণ কৰিবলৈ স্থিৰ কৰিলে। কিন্তু ৰুক্মিণীৰ ককায়েক ৰুক্মবীৰে তেওঁক শিশুপাল নামেৰে ৰজা এজনলৈহে দিয়াৰ থিক কৰিছিল। বিবাহ উদ্দেশ্যে এদিন শিশুপাল সদল-বলে কুণ্ডিন পালেহি। নিৰুপায় হৈ ৰুক্মিণীৰ পিতাক ভীষ্মক ৰজাই তেওঁলোকক বাহৰত থকাৰ বন্দবস্ত কৰি দিলে। অবাঞ্ছিত জনৰ আগমনত কৃষ্ণ-পৰায়ণা ৰুক্মিণী দেৱীৰ কি কৰো কি নকৰো লাগিল; অৱশেষত বেদনিধি নামেৰে তেওঁৰ "মহামিত্ৰ" ব্ৰাহ্মণ এজনক মতাই আনিলে আৰু নিজ হাতেৰে চিঠি এখন লিখি তেওঁৰ হাতত দি শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰলৈ পঠিয়াই দিলে। যথাসময়ত শ্ৰীকৃষ্ণ ৰথেৰে কুণ্ডিন পালেহি; ৰাজসভাৰ পৰা ৰুক্মিণীক ৰথত তুলি নিবলৈ দিহা কৰোতেই শিশুপালে সদলবলে আহি আগভেটি ধৰিলে, চাওঁতে চাওঁতেই দুয়ো পক্ষৰ মাজত খণ্ড যুদ্ধ আৰম্ভ হ'ল। ৰুক্মবীৰ আহিও শিশুপালৰ ফলীয়া হৈ যুদ্ধত যোগ দিলে। কিন্তু ভগবান শ্ৰীকৃষ্ণক জিনে এনে সাধ্য কাৰ! ৰুক্মিণীক হৰণ কৰি তেওঁ দ্বাৰকা পালেগৈ আৰু তাত ৰং-ৰহস্যৰ মাজেদি প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ শুভ-মিলন মহোৎসৱ সমাধা হ'ল।

প্ৰেম-বিহ্বলা যুৱতিয়ে প্ৰেমিকলৈ গোপনে প্ৰেমপত্ৰ লিখি পঠিওৱা বিষয়টো নাটখনিৰ এটি উল্লেখযোগ্য কৌশল। পত্ৰ-বাহক হ'ল বেদনিধি বাপু। তেওঁৰ কথাত ৰস, কাৰ্য্যত ৰস, চৰিত্ৰটি ধেমেলীয়া। শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰথত উঠি অহা বাপুৰ অৱস্থাটোলৈ মনত পৰিলে পুতৌ হয়,— "বেদনিধি ৰথবেগে শ্ৰুতিভঙ্গ হুয়া পৰল, হাতপাৱ থিৰ ভেল, পেট উফন্দল, নাসাত নিশ্বাস নাহি নিঃসৰে, জৈচে মৃতক তদ্ৰৎ অচেতন ভেল, তাহে পেখিএ শ্ৰীকৃষ্ণ হা-হা বুলি শিৰে জল সিঞ্চিএ ফুকি ফুকি ধাতু আনল।"

সুৰভি আৰু হৰিদাস এই ভাট দুজন অসামান্য ব্যক্তি—তেওঁলোক কথাত চতুৰ, কাৰ্য্যত কুশল। তেওঁলোকৰ বৰ্ণনাৰ কৌশলতেই কৃষ্ণ-ৰুক্মিণী ৰতি-ৰস সাগৰত পৰি আপোনপাহৰা হ'ল।

পাৰিজাত হৰণ—বিষ্ণু পুৰাণ, ভাগৱত পুৰাণ আৰু হৰি বংশৰপৰা আখ্যানৰ অংশ গ্ৰহণ কৰি লিখকে এই নাটখন ৰচনা কৰিছে। ইয়াৰ বিষয়-বস্তু এই—

এদিন শ্ৰীকৃষ্ণ তেওঁক প্ৰিয় পত্নী ৰুক্মিণীৰ লৈতে ৰহি আছে। এনেতে দেৱৰ্ষি নাৰদ আহি

সৰগৰ পাৰিজাত ফুল এপাহ ৰুক্মিণীৰ শিৰত পিন্ধাই দিলে। টুটকীয়া নাৰদে কথাষাৰ সত্যভামাৰ আগতো নোকোৱাকৈ থাকিব নোৱাৰিলে। সত্যভামা খং আৰু হিংসাত জলি-পকি উঠিল। ইপিনে সৰগত নৰকাসুৰৰ উৎপাতত দেৱতাসকল কম্পমান। এই দুৰ্দান্ত অসুৰক দমন কৰিবৰ বাবে ইন্দ্ৰ আহি কৃষ্ণৰ ওচৰত শৰণাপন্ন হৈছেহি—তেওঁ সৰগলৈ যাব লাগে আৰু নৰকাসুৰক দমন কৰিব লাগে। কৃষ্ণ সসৈন্যে যাব ওলালে। এই সংবাদ পাই সত্যভামাও লগতে ওলাল, যাতে ইন্দ্ৰৰ নন্দন কাননৰ পৰা পাৰিজাত আনিব পৰা যায়। য'তে ইচ্ছা ত'তে বাট। শ্ৰীকৃষ্ণৰ শক্তি আৰু চক্ৰাস্ত্ৰত নৰকাসুৰ বধ হ'ল। সত্যভামাই আহিবৰ সময়ত ইন্দ্ৰৰ ওচৰত পাৰিজাত ফুল এপাহো লাগে বুলি কলে, কিন্তু এই স্বৰ্গীয় ফুল পৃথিবীলৈ আনিবলৈ ইন্দ্ৰই দিব নোখোজে। ইয়াতে ইন্দ্ৰ আৰু ইন্দ্ৰ-পত্নী শচীৰ সৈতে কৃষ্ণ আৰু সত্যভামাৰ কাজিয়া হয়, শেষত শ্ৰীকৃষ্ণই পাৰিজাত ফুল শিপাই সৈতে উভ লি আনি দ্বাৰকা পোৱালেহি। সত্যভামাৰ বাসনা পূৰ্ণ হল, দেৱতাৰ অভীষ্ট সিদ্ধি হ'ল।

ভক্তি ৰসৰ অন্তৰালত বীৰৰস, শৃঙ্গাৰৰস আৰু হাস্যৰসৰ সংমিশ্ৰণ ইয়াত দেখা যায়। সত্যভামা আৰু শচীৰ মাজত যিখন বাক্-যুদ্ধ, ই প্ৰকৃততে অসমীয়া পোহাৰীৰ মুখ-চুপতিৰ এটি মনমোহা লঘু হাস্যৰসাত্মক চিত্ৰ মাথোন। শচীয়ে সত্যভামাক কৈছে—"আৰে সত্যভামা, তোহাৰি স্বামী মাধৱক কথা হাম্ সব জানি। ওহি গোপবিটাল গোপাল, উনিকৰ আগু গোকুলক স্ত্ৰী নাহি ৰহল। দেখো ক'সক দাসি কুবুজি তাহেৰ হাত এড়াল নাহি। তাহেক আৰ কি কহব। ঐচন অনাচাৰি কৃষ্ণত গৰব কৰে কচৌ হামাক পাৰিজাত নিয়া জায়। অঃ! বজ্ৰপাত! সংবংশে নাস ভেলি জানব।" সত্যভামাও কম নহয়; তেওঁ চুলা চাই সোপা দিলে এইদৰে—

"আৰে ইন্দ্ৰাণি, জগতক পৰম গুৰু হামাৰ স্বামি জাহেৰ নাম সুমৰিতে মহামহা পাপিসৱ সংসাৰ নিস্তৰে, তাহেক তাত যে নিন্দা কৰহ। আৰে নিলাজিনি, মৰিতে নাজাব, তোহাৰি স্বামি ইন্দ্ৰক কথা কহিতে ঘৃণাসে উপজে। দেখো অম্ৰাৱতি হত বেস্যা তোহাক স্বামিক সে নাহি আনল। তোহাৰি স্বামী কয়ল কি, গৌতম ঋষিক ভাৰ্য্যা অহল্যা তাহেক মায়া কৰি কহঁ জাতি ভ্ৰষ্ট কয়ল। তন্নিমিত্তে সব সৰিৰ ঢাকি জোনিজক ভেল। আয়ে পাম্ৰৰি, ঐচন ইন্দ্ৰক হামাক আগু বখানহ।"

প্ৰাচীন সংস্কৃত সাহিত্যত নাৰদ ধীৰ, স্থিৰ, ভক্ত। কিন্তু ইয়াত নাট্যকাৰে তেওঁক টুটকীয়া ৰূপে অঙ্কিত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। তেওঁৱেই পাৰিজাত ফুল আনি ৰুক্মিণী আৰু সত্যভামা সতিনীৰ মাজত উমি উমি জলি থকা হিংসা জুইত ঘিঁউ ঢালিলে, শ্ৰীকৃষ্ণৰো তিৰী-সেৱৰা স্বভাৱটি ঠায়ে ঠায়ে ওলাই পৰিল।

অন্যান্য কেবাখনো নাটৰ দৰে এই নাটখনৰো ভক্তি ধৰোতা বাৰবাৰ আৰু ই "অঘনাশ" নাট বুলি নাট্যকাৰে নিজে কৈ থৈছে—

"পাৰিজাত হেন নাম
অঘ মহা অঘনাশ
কৰিলা শঙ্কৰে তাত পাছে।"

শ্ৰীৰাম বিজয় বা সীতা স্বয়ম্বৰ নাট—শঙ্কৰদেৱৰ কেউখন নাটৰ ভিতৰত কেৱল এইখনেই ৰামায়ণৰ আখ্যান-সম্বলিত নাট। অৱশ্যে অগ্নি পুৰাণতো এই আখ্যান ভাগ আছে। দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ মতে শঙ্কৰদেৱে এই নাটখন দ্বিতীয়বাৰ তীৰ্থযাত্ৰাৰ আগতে লিখে—

"দেৱানৰ বাণী শুনি সীতা স্বয়ম্বৰ।
ৰামায়ণ অঙ্ক কৰি দিলন্ত শঙ্কৰ॥
বৰপেটা আসিবাক নাৱভৰ দিয়া।
চলিলা শঙ্কৰদেৱ নাৱত চৰিয়া॥"

('শ্ৰীশ্ৰীশঙ্কৰদেৱ মাধৱদেৱৰ চৰিত' দৈত্যাৰি)

ৰামানন্দই এই প্ৰসঙ্গত লিখিছে—

"ৰামৰ বিবাহ কথা সীতা স্বয়ম্বৰ।
অঙ্কত লিখিলা তৈতে শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ॥
শুক্লধ্বজ নৃপতিকো অঙ্কে নিবন্ধিলা।
অন্তত শ্লোকক কৰি অঙ্ক সমাপিলা॥"

ৰামানন্দৰ মতে দ্বিতীয়বাৰ তীৰ্থযাত্ৰাৰ পৰা উলটি আহিহে শঙ্কৰে এই নাট লিখে। শক ১৪৯০, এই শকতে শঙ্কৰে বৈকুণ্ঠ প্ৰয়াণো কৰে আৰু এয়ে সত্য। [এই নাটৰ ভাওনা সম্বন্ধে 'অঙ্কীয়া নাট ভাওনা' আধ্যা দ্ৰঃ]

বিষয়-বস্তু—বিশ্বামিত্ৰ ঋষিয়ে তেওঁৰ আশ্ৰমত যজ্ঞ পাতিছে। কিন্তু মাৰীচ আৰু সুবাহু নামৰ দুটা দৈত্যৰ উৎপাতত যজ্ঞৰ কাৰ্য্য সুকলমে সমাধা নহয়। তেতিয়া ঋষিয়ে অযোধ্যালৈ গৈ দশৰথৰ ওচৰ চাপি দৈত্য-দমনৰ বাবে ৰাম আৰু লক্ষ্মণৰ সাহায্য ভিক্ষা কৰিলে। ঋষিৰ কাতৰ অনুৰোধত দশৰথে সম্মতি দিলে। দুয়ো ভায়েক-ককায়েক যথা-সময়ত গৈ আশ্ৰমত উপস্থিত হ'ল আৰু দৈত্য অপসৰণ কৰিলে; ঋষিৰ যজ্ঞ কাৰ্য্য সুসম্পন্ন হ'ল। কৃতজ্ঞতাৰ চিন স্বৰূপে বিশ্বামিত্ৰই ৰামচন্দ্ৰৰ লগতে সীতাদেৱীৰ বিবাহ মিলনৰ চেষ্টা চলালে। ঋষিয়ে দুয়োকে সীতা স্বয়ম্বৰ উৎসৱ উপলক্ষে মিথিলালৈ লৈ আহিল। স্বয়ম্বৰৰ পণ অনুসৰি ৰামে ধনু ভঙ্গ কৰি সীতাদেৱীক পত্নীৰূপে গ্ৰহণ কৰিবলৈ সমৰ্থ হ'ল।

এই নাট ৰচনাত নাট্যকাৰ মূল পুথিৰ পৰা বহু বিষয়ত আঁতৰি আহিছে। ৰামায়ণত বিশ্বামিত্ৰই ৰাম-লক্ষ্মণক "অজগব" (হৰধনু) ধনুখন দেখুৱাবলৈহে লৈ গৈছিল, হৰধনু ভঙ্গ আৰু জানকী লাভ আকস্মিকহে। কিন্তু ইয়াত বিশ্বামিত্ৰই নিজে তেওঁলোকক এই উদ্দেশ্যেই সেই ঠাইলৈ নি তেওঁৰ মনৰ অভিলাষ কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিছে। দ্বিতীয়তে, নাটকত দিয়া আছে যে ৰাম-লক্ষ্মণৰ লগতে বাটত পৰশুৰামৰ সাক্ষাৎ হয় আৰু উভয় পক্ষৰ মাজত বিবাদ হয়; মূল পুথিত ই নাই। এইবোৰ নাট্যকাৰৰ মৌলিকত্ব। সেইদৰে বিবাহ মণ্ডপত অভ্যাগত ৰাজ-কোঁৱৰ সকলৰ মাজত যি হাই-কাজিয়াৰ দৃশ্য দিয়া হৈছে ইও নাট্যকাৰৰ মৌলিক সৃষ্টি—"কাহু ৰাজাক গোৰ মাৰি ভৰচয়, কাহু হাতেপাৱে ঠেলনা মাৰয়, কাহু বস্ত্ৰ গলে বান্ধিয়ে দুই তিনি সখিয়ে ধৰিয়ে ঘসায়ে, সেসব দুখক নগনয়। তথাপি নৃপ কুমাৰিক কাতৰ কয় থিক।"

সেইদৰে বিবাহ মণ্ডপত হোমাগ্নিৰ সমুখত সীতাৰ ৰূপ-লাৱণ্য দেখি বিশ্বামিত্ৰই যেতিয়া মজন হৈ পৰে, ইয়াতো লিখকৰ মৌলিক উদ্ভাৱন শক্তিৰ পৰিচয় পোৱা যায়।

সুদীৰ্ঘ কাহিনী নাট্যকাৰে চমু কৰাৰ প্ৰণালী লক্ষ্য কৰিব লগীয়া। ৰাম-লক্ষ্মণ আহি বিশ্বামিত্ৰৰ যজ্ঞভূমিত উপস্থিত হৈ মাৰীচ আৰু সুবাহুক বধ কৰিলে, বিশ্বামিত্ৰ নিশ্চিন্ত হ'ল। এই কাহিনীভাগ এটা 'পয়াৰ'ৰ যোগেদিয়েই ব্যক্ত কৰা হৈছে। [দৃশ্য কাব্যত এনেবোৰ শ্ৰব্যাংশ অপৰিহাৰ্য্য; কিয়নো, ই প্ৰকৃততে দৃশ্যান্তৰৰ উদ্দেশ্য সমাধা কৰে]।

যুৱতী সীতাদেৱীৰ ৰূপ-লাৱণ্য-সূচক এটি ভটিমাই শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ যৌৱন-চঞ্চল মনত পূৰ্ব্বৰাগৰ সঞ্চাৰ কৰিলে—"কি কহব ৰূপ কুমাৰীক ৰাম ..."

ইয়াকে শুনি ৰামৰ মনত "কিঞ্চিৎ মদন বিগাৰ উপজল।"

সেইদৰে যুৱতী সীতাৰ আগতো শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ ৰূপ-লাৱণ্যৰ কথা কৈ তেওঁৰ মনতো পূৰ্ব্বৰাগৰ সঞ্চাৰ কৰা হ'ল—কেৱল এটি ভটিমাৰ যোগেদি, যেনে—

"স্থন সখি বচন স্বৰূপ, কি কহব ৰামক ৰূপ"

দশৰথ ৰজা অযোধ্যাৰ পৰা মিথিলালৈ আহিল, পুত্ৰ-বধূৰে সৈতে অযোধ্যালৈ উলটি গ'ল—এই বাতৰিটো একেষাৰ মাথোন সূত্ৰধাৰী বচনেৰে প্ৰকাশ কৰা হৈছে। অথচ কাহিনী উপলব্ধিত বাধা জন্মা নাই। শেষত নৱদম্পতিৰ "পৰম সকাম কেলি"ৰ শৃঙ্গাৰ ৰস-পূৰ্ণ এটি ভাব গীতেৰেই সুন্দৰভাৱে সূচনা কৰা হৈছে—"এ ৰুক ৰময়া ৰস কেলি... ..."।

চৰিত্ৰ—এই নাটৰ মুখ্য চৰিত্ৰ শ্ৰীৰাম আৰু সীতাদেৱী। নায়ক নায়িকা এই চৰিত্ৰদ্বয়ত অসীম ধৈৰ্য্য, বিনয় আৰু ভক্তিভাৱৰ পৰিচয় পোৱা যায়। ৰামে বিশ্বামিত্ৰৰ আদেশ অনুসৰি সভক্তিৰে সকলো কাম সমাধা কৰে। সীতাই ৰামৰ প্ৰতি স্বামীভক্তি দেখুৱাই কাৰো প্ৰতি বিপক্ষতা আচৰণ নকৰাকৈ নিজ কাৰ্য্য সাধন কৰে। বিশ্বামিত্ৰ ঋষিৰ চৰিত্ৰত কোনো কোনো ঠাইত চাঞ্চল্যৰ আতিশয্য দেখা যায়। পৰশুৰামৰ চৰিত্ৰত দাম্ভিকতা আৰু উগ্ৰতা আদিৰ পৰা অন্তলৈকে ব্যাপ্ত হৈ আছে। কনকাৱতী আৰু মদনমঞ্জৰী সীতাদেৱীৰ অতি মৰমৰ অতি হেপাহৰ বুকুৰ বাক্ষ্ঠ, কথাৰ লগৰী।

গঠনত অন্যান্য অংকীয়া নাটৰ দৰে হলেও এই নাটত নাট্যকাৰৰ নাট্য শিল্পৰ ভালেখিনি চাতুৰ্য্য চকুত পৰে। বিশ্বামিত্ৰই ৰাম-লক্ষ্মণক ৰাক্ষস বধৰ বাবে আগবঢ়াই নিয়াৰ পৰা সীতাৰ বিবাহ পৰ্য্যন্ত বহুতো ঘটনা ইয়াত অতি সংক্ষেপভাৱে উল্লেখ কৰা হৈছে। সংক্ষিপ্তকৰণ সাহিত্যৰ এটা ডাঙৰ কৌশল। ইয়াত কাল আৰু স্থানৰ ঐক্য ৰক্ষিত হোৱা নাই। বিভিন্ন কাল আৰু স্থানৰ সংকেত দুই চাৰিষাৰ বচন-মাধ্যমত আৰু কোনো ঠাইত গীত-মাধ্যমত উল্লেখ কৰি নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধন কৰা হৈছে, যেনে,—

দশৰথ ৰজাই বিশ্বামিত্ৰৰ অনুৰোধ মতে ৰাম আৰু লক্ষ্মণক ঋষিৰ কাৰ্য্য সাধনৰ বাবে সমৰ্পণ কৰিলে। ঋষিয়ে তেওঁলোক দুয়োকে লৈ বেৰিয়া যাব ধৰে তাত এটি "পয়াৰ" মাথোন সংযোগ কৰি দৃশ্যান্তৰৰ সূচনা কৰা হৈছে—

"চলল কৌষিক সাধিবে কাম।
পাচু পাচু চল লক্ষ্মণ ৰাম।" ইত্যাদি

সেইদৰে ভটিমা গীত দুটাৰ যোগেদি ৰূপ-লাৱণ্য বৰ্ণনা কৰি নায়কৰ প্ৰতি নায়িকাৰ,

আৰু নায়িকাৰ প্ৰতি নায়কৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰা হৈছে। চৰিত্ৰক আঁৱত ৰাখি এইদৰে ৰস সৃষ্টি কৰিব পৰাটো এটা উৎকৃষ্ট নাটকীয় কৌশল। সেইদৰে বেলেগ বেলেগ দৃশ্যৰ সূচনা আৰু ৰস সঞ্চাৰৰ বাবে কেবাটাও গীত দিয়া হৈছে; যেনে—সীতাৰ প্ৰৱেশ কালত, পূৰ্ব জনমৰ কথা সুঁৱৰি সীতাই যেতিয়া বিলাপ কৰে সেই সময়ত, বিশ্বামিত্ৰ ঋষিৰ আগমন কালত, স্বয়ম্বৰ-সভাৰ উৎসৱ বৰ্ণনা আদি বিভিন্ন উদ্দেশ্য সফল কৰাত—গীত সমূহৰ সাৰ্থকতা লক্ষ্য কৰিব লগীয়া।

ভক্তিৰসৰ সৰসীত বীৰ-শৃঙ্গাৰ-হাস্য-ৰসে ঢৌ খেলাইছে। স্বয়ম্বৰ সভা মণ্ডপত আৰু স্বয়ম্বৰৰ হোমাগ্নিৰ সমুখত দিয়া দৃশ্য হাস্যৰসাত্মক। মাৰীচ আৰু সুবাহুৰ সৈতে হোৱা বিবাদত পৰশুৰামৰ তৰ্জ্জন গৰ্জ্জন আদিও আৰু শেষত পৰশুৰামৰ দৰ্পচূৰ্ণ হোৱা দৃশ্যত বীৰ ৰসৰ আভাস পোৱা যায়। বিবাহ সম্পন্ন হৈ যোৱাৰ পিছত ৰাম আৰু সী া যেতিয়া মণিময় মন্দিৰত প্ৰৱেশ কৰি "সকাম কেলি" কৰে সেই দৃশ্য শৃঙ্গাৰ-ৰসাত্মক।

অন্তৰঙ্গ বিভাগ

আৰম্ভ—দশৰথ ৰজাৰ ৰাজভৱনত বিশ্বামিত্ৰ ঋষি উপস্থিত হয়।

প্ৰযত্ন—দৈত্যদানৱৰ উৎপীড়নৰ পৰা নিৰাপদ হৈ যজ্ঞ সুসম্পন্ন কৰিবৰ বাবে বিশ্বামিত্ৰই ৰাম-লক্ষ্মণক আশ্ৰমলৈ লৈ যায়।

প্ৰাপ্ত্যাশা—ঋষিৰ ইচ্ছা আৰু আগ্ৰহ অনুসৰি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ মিথিলাৰ সীতা-স্বয়ম্বৰ মণ্ডপত যথা সময়ত উপস্থিত হয় আৰু হৰধনু ভঙ্গ কৰি অভ্যাগত কোঁৱৰসকলক জিনিবলৈ চেষ্টা কৰে।

নিয়তাপ্তি—হৰধনু ভঙ্গ হ'ল, সীতাই ৰামৰ ডিঙিত পুষ্পমাল্য প্ৰদান কৰিলে।

ফলাগম—নব-বিবাহিতা পত্নীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ অযোধ্যালৈ উভটিল।

শুক্লধ্বজ ৰজাৰ ইচ্ছা অনুসৰি এই নাট ৰচিত হোৱা বুলি ভণিতা পোৱা হৈছে। শঙ্কৰদেৱে একে নিশাৰ ভিতৰতে এই নাট ৰচনা কৰি ৰজাক গাই শুনায় বুলিও কোৱা হয়। কিন্তু নাটখনৰ ৰচনা শৈলী আৰু মৌলিকত্ব আদিলৈ চাই ইয়াক ইমান খৰখৰকৈ ৰচনা কৰা বুলি মনে নধৰে। ই মহাপুৰুষৰ অন্যতম উৎকৃষ্ট ৰচনা। ৰজাই হেনো তেওঁৰ এশ পত্নীক লঘোনে ৰাখি বস্ত্ৰ আৰু টকা দি সেৱা কৰালে। "গুৰুজনে তাতে কাপ-কাঠি এৰিছে" অৰ্থাৎ এইখনেই মহাপুৰুষৰ শেষ ৰচনা। নাট্যকাৰৰ লগতে পৃষ্ঠপোষক ৰজাৰ নামেও এই নাটত এইদৰে যুগমীয়া ঢৌ তুলি গ'ল—

> "শ্ৰীসুক্লধ্বজ নৃপতি প্ৰধান।
> ৰামক বিজয় জো কৰাৱলি নাট।
> মিলহু তাহেক বৈকুণ্ঠক বাট।"

নাটখনৰ ৰচনা কাল সম্পৰ্কেও কবিয়ে নিজেই লিপিবদ্ধ কৰি থৈছে এইদৰে—

> "বিন্দুবজ্ৰ বেদ চন্দ্ৰ শাকে শঙ্কৰ সংজ্ঞকে
> শ্ৰীৰামবিজয়ং নাম নাটকং বিদধেঽধুনা।"

অৰ্থাৎ ১৪৯০ শকত (ইং ১৫৬৮ চনত) এই নামৰ ৰচনা কৰা হয়। এই বছৰতে মহাপুৰুষে নশ্বৰ দেহাও ত্যাগ কৰে।

শঙ্কৰদেৱৰ নাটৰ সাধাৰণ লক্ষণ

তেওঁ নাটবোৰত প্ৰায় দুটাকৈ সংস্কৃত নান্দীশ্লোক প্ৰয়োগ কৰে আৰু ইয়াৰ ছন্দ প্ৰায়েই শাৰ্দূলবিক্ৰীড়িত; প্ৰথমটোৱে শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰামৰ শাৰীৰিক বৰ্ণনা আৰু দ্বিতীয়টোৱে তেওঁৰ কাৰ্য্য-কাহিনীৰ মাহাত্ম্য প্ৰকাশ কৰে। ভটিমাৰ সংখ্যা সাধাৰণতে দুটা হলেও, দুই এখনত চাৰিটা পৰ্য্যন্ত সংযোগ কৰা দেখা গৈছে (যেনে, 'ৰুক্মিণী-হৰণ' আৰু 'শ্ৰীৰামবিজয়')।

তেওঁৰ নাট্যবস্তু প্ৰায়েই ভাগৱত পুৰাণৰ, বিশেষকৈ দশম স্কন্ধৰ ভেটিত, প্ৰতিষ্ঠিত ('ৰামায়ণ'ৰ ভেটিত ৰচা নাট মাত্ৰ এখনি)।

তেওঁৰ ছন্দৱদ্ধ ৰচনা সমূহ আলঙ্কাৰিক ভাষা আৰু সাহিত্য-সমৃদ্ধিৰে পৰিপুষ্ট। ক্ষুদ্ৰ বিষয় এটাৰ বৰ্ণনাকো এই সমৃদ্ধিয়ে আকৰ্ষণীয় কৰি তুলিছে। দেৱ-দেৱী আৰু চৰিত্ৰ বিশেষৰ বৰ্ণনাত তেওঁ সিদ্ধহস্ত। তেওঁৰ বৰ্ণনা ৰীতি সচৰাচৰতে পুৰাণ-ৰীত-অনুগ। সেয়েহে তেওঁৰ শ্ৰীকৃষ্ণ সততে 'যদুকুল কমল প্ৰকাশক', 'জগতক ভকতক ভীতি', 'জগনায়ক', 'মুকুতি দায়ক', 'দুষ্ট অৰিষ্টক মুষ্টিক মোড়ন', 'ত্ৰিভুবন কম্পক পাৰক ভাৱক'; সেইদৰে তেওঁৰ শ্ৰীৰাম সততে 'ৰঘুকুল কমল প্ৰকাসক', 'হৰক সৰাসন নাসন সাসন', 'ভকতক ভিতা সীতা-নীতা', 'জগতক অন্তক সন্তক সন্তক'। চৰিত্ৰ আৰু পৰিস্থিতিৰ সমৰূপ বহু ঠাইত লক্ষ্য কৰা যায়, যেনে, ৰুক্মিণী আৰু সীতাৰ চৰিত্ৰ। তেওঁৰ ৰুক্মিণী ৰূপে-গুণে অনুপমা—

"কি কহব ৰমনিক ৰূপ প্ৰচুৰ।
বয়নক পেখি চান্দ ভৈলি দুৰ॥
বন্দুলি অধিক অধৰ কৰু কান্তি।
ওতিম মোতিম দসনক পান্তি॥
সুৱলিত ভুজজুগ ৰতন মোলান।
উৰু কৰিকৰ কাট ডম্বৰু ঠান॥
বানি অমিয়া ৰস গুণে নোহে হিন।
ৰাজকুমাৰিক বয়স নবিন॥" ('ৰুক্মিণী-হৰণ')

সেইদৰে সীতাৰ বৰ্ণনাও সমৰূপ—

"কি কহব ৰূপ কুমাৰিক ৰাম।
কনক পুতলি তুল তনু অনুপাম॥
ৰতন তিলক লোল অলক কপোল।
হেৰিয়ে ভ্ৰুভঙ্গ ত্ৰিভুবন ভোল॥

দেখিয়ে বদন চান্দ ভেলি লাজ।
নয়ন নিৰেখি কমল জল মাজ॥" ('শ্ৰীৰামবিজয়')

চৰিত্ৰৰ দৰে পৰিস্থিতিৰ সমৰূপ বৰ্ণনাও তেওঁৰ ৰচনাৰ অন্যতম লক্ষণ—শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ প্ৰতি সীতাদেৱীৰ আৰু সীতাদেৱীৰ প্ৰতি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ যেনে অনুৰাগ জন্মিছিল আৰু এই প্ৰসঙ্গত যি ভাষা আৰু শৃঙ্গাৰ ৰস সঞ্চাৰক গীত দিয়া হৈছে, শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি ৰুক্মিণীদেৱীৰ আৰু ৰুক্মিণীদেৱীৰ প্ৰতি শ্ৰীকৃষ্ণৰ অনুৰাগো ঠিক তেনে-ভাৱেই দেখুউৱা হৈছে। ভাব-ভাষাৰ হুবহু সাদৃশ্য মন কৰিব লগীয়া। নায়ক নায়িকাৰ শুভ মিলনত অন্যান্য উপস্থিত প্ৰাৰ্থীসকলৰ চঞ্চল মনোভাবৰ বৰ্ণনাও দুয়ো ঠাইতে হুবহু একে দেখা যায়—

"ৰাজাসব কামবানে মূৰ্চ্ছিত হুয়া, আসন হস্তে ঢলি ঢলি পৰল। বিহ্বল ভাৱে কাহু কৰজোৰি বোল। হে প্ৰাণেশ্বৰি, কাম সাগৰে নিস্তাৰ কৰহ" (ৰুঃ হঃ)। এই প্ৰসঙ্গত 'শ্ৰীৰামবিজয়'ত যি বৰ্ণনা আছে তাৰো ভাব-ভাষা ঠিক একে।

বিৱাহৰ অন্তত নৱ-দম্পতি গৈ যেতিয়া বাসৰ ঘৰত প্ৰৱেশ কৰে সেই প্ৰসঙ্গত যি শৃঙ্গাৰ ৰসাত্মক গীত আৰু বৰ্ণনা দিয়া হৈছে তাৰো ভাৱে-ভাষাই হুবহু সাদৃশ্য চকুত পৰে।

দুয়ো ঠাইতে 'গীত'ৰ ৰাগ 'কৈল্যাণ', 'খৰমান'।

পদ—"নৱধৰ ধৰিএ অধৰ মধু ধঞ্চল
লোচন মুদি ৰহু মাই।
কৰত সুৰত মত্ত মাতঙ্গ গামিনি
কামিনি জামিনি জাই।" ('শ্ৰীৰাম বিজয়')

'ৰুক্মিণী-হৰণ'ৰ বৰ্ণনা

ঘন ঘন নয়ন পঙ্কজ মুহ হেৰি
হেৰি কৰত কানু কেলি।
আলিঙ্গি অঙ্গ অনঙ্গ ৰঙ্গ ৰসিক
ৰমণিক ভুজ মেলি।" ইত্যাদি

মূল ভাগৱতত শৃঙ্গাৰ-ৰস-উদ্ভাৱক বৰ্ণনা এই প্ৰসঙ্গত মুঠেই নাই। ৰুক্মিণীক নগৰলৈ আনি শ্ৰীকৃষ্ণই বিধিমতে বিৱাহ কৰালে—"পুৰমানীয় ৱিধিৱদুপযেমে" ভাগৱতৰ এই নীৰস নগ্ন উক্তিষাৰেই নাট্যকাৰৰ তুলিকাত সৰস সুন্দৰ হৈ উঠিছে (ওপৰত দিয়া গীত ফাকি—"ঘন ঘন নয়ন" তুলনীয়)।

সংস্কৃত শ্লোকবোৰত তেওঁ যিবোৰ ছন্দ প্ৰয়োগ কৰিছে তাৰ ভিতৰত অনুষ্টুপ্ ছন্দই অধিক।

অন্যান্য কাব্য আদিত থকাৰ দৰে নাটবোৰতো শ্ৰীকৃষ্ণক তেওঁ ভগৱান স্বৰূপে কল্পনা কৰিছে—"কৃষ্ণস্তু ভগৱান্ স্বয়ম্" এয়ে তেওঁৰ কল্পিত নীতি। কাৰ্য্য-কাহিনী-বোৰত তেওঁৰ সততে দুটা দিশ প্ৰকাশ হয়—এটি মনুষ্য কৃষ্ণ, অইনটো ভগৱান কৃষ্ণ। মনুষ্যৰূপে তেওঁ ধৰাত অৱতীৰ্ণ হৈ নানা কাৰ্য্যকৌশল দেখুৱাই আৰু অৱশেষত ভগৱান ৰূপে অলৌকিক মহিমা প্ৰদৰ্শন কৰি জগতবাসীক চমৎকৃত কৰি তোলে।

শ্ৰীমদ্ভগৱদ্গীতা আৰু ভাগৱতৰ যি কৃষ্ণৰূপ তেওঁ তাকেই নাট্য ক্ষেত্ৰতো প্ৰচাৰ কৰিছে। ইয়াৰ ভিতৰত দাস্য ভক্তিয়ে প্ৰাধান্য লাভ কৰা দেখা যায়।

বীৰ-করুণ-শৃঙ্গাৰ আৰু ভক্তি ৰসৰ মধুৰ সংমিশ্ৰণত তেওঁৰ প্ৰায় কেউখন নাটেই নাট্যৰস-পুষ্ট হৈ উপভোগ্য হৈ পৰিছে। কিন্তু কোনো ঠাইতে ভক্তিৰসক অতিক্ৰম কৰি অইন কোনোটো ৰসেই পৰিণতিত স্বকীয়া প্ৰভাৱ পেলাব পৰা নাই।

'ভাট' চৰিত্ৰ তেওঁৰ নাটৰ প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ মিলন-সূত্ৰ স্থাপক। অলঙ্কাৰপূৰ্ণ ভটিমাৰ যোগেদি ভাটে অদৃশ্য প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ ৰূপগুণৰ আতিশয্য বৰ্ণনা কৰি পূৰ্বৰাগ অঙ্কুৰিত কৰে। ঠায়ে ঠায়ে পত্ৰ বিনিময়ে ইয়াৰ আশু স্ফুৰণত ইন্ধন যোগায়।

সঙ্গীত-প্ৰাচুৰ্য্য তেওঁৰ নাটৰ অন্যতম প্ৰধান অঙ্গ। একেখন 'কেলি-গোপাল' নাটত একুৰি বাৰটা গীত সন্নিৱেশ কৰা হৈছে।

আকস্মিক বিস্ময় সৃষ্টিৰ বাবে তেওঁ কেতিয়াবা অপ্ৰাসঙ্গিক ঘটনা বিন্যাস কৰাও দেখা যায়। 'কালীয়-দমন'ৰ বনবহ্নি-পান, 'কেলি-গোপাল'ৰ শঙ্খচূড়বধ, 'পত্নী-প্ৰসাদ'ৰ বিপ্ৰপত্নী ৰ মৃত্যু এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য।

মূল নাট্যবস্তু পৌৰাণিক হলেও, তাকে জাতীয় পৰিৱেশত স্থাপন কৰি শিল্পী-সুলভ তুলিকাৰে তেওঁ তাক কমনীয় আৰু ৰমণীয় কৰি তুলিছে।

শ্ৰীমাধৱদেৱ (১৪৮৯-১৫৯৬ খৃঃ)

শঙ্কৰদেৱৰ একান্ত বাধ্য প্ৰিয়তম শিষ্য মাধৱদেৱো গুৰুজন-সদৃশ ধৰ্মগুৰু, কবি, সঙ্গীতজ্ঞ, নাট্যকাৰ। 'নামঘোষা', 'ভক্তিৰত্নাৱলী' ৰচোতা মাধৱদেৱ, 'নামমালিকা', 'বৰগীত' ৰচোতা মাধৱদেৱ, ধৰ্মাধিষ্ঠাতা সত্ৰ-স্থাপয়িতা মাধৱদেৱ—এইজনা মাধৱদেৱ আৰু অঙ্কীয়া নাট-ৰচোতা মাধৱদেৱ নামত মানুহ একেজন হলেও, ৰচনা-শৈলী আৰু ভাৱ-ভঙ্গীত একেজন নহয়। অঙ্কীয়া নাটত তেওঁ গুৰুজনাক অনুকৰণ কৰিছে উপকল্প ভাবেহে। তেওঁৰ নাটসমূহ তেওঁৰ নিজস্ব ৰচনা শৈলীৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। বৰ্ত্তমান এই কেইখন নাট মাধৱদেৱৰ নামত পোৱা যায়,

(১) অৰ্জুন-ভঞ্জন (বা দধি-মথন)

(২) চোৰধৰা

(৩) ভূমি লুটিৰা
(৪) পিম্পৰা গুচুৱা
(৫) ভোজন বিহাৰ
(৬) ব্ৰহ্মা মোহন
(৭) ভূষণ হৰণ
(৮) ৰাস ঝুমুৰা
(৯) কোটোৰা খেলা

(৬)–(৯): প্ৰকৃত ৰচক সন্দেহজনক

অৰ্জুন-ভঞ্জন

বিষয়-বস্তু—নন্দ-যশোদাৰ ওপৰত শিশু কৃষ্ণৰ ভৰণ-পোষণৰ ভাৰ পৰিছে। এই চালুকীয়া শিশুৰ দুষ্টালিত তেওঁলোক কেতিয়াবা অতিষ্ঠ হৈ পৰে। নন্দ-যশোদাৰ দধিভাণ্ডৰ পৰা তেওঁ গাখীৰ, লৱণু চুৰি কৰি খায়, বান্দৰকো খুৱায়। ক্ৰমান্বয়ে দুষ্টালি অসহ্য হৈ পৰাত এদিন যশোদাই কৃষ্ণক উৰাল এটাত বান্ধি থলে, তথাপি ৰাখিব নোৱাৰিলে। উৰালৰ সৈতেই চুচৰি চুচৰি গৈ অৰ্জুন গছ দুজোপাত খুন্দা মাৰিলে গৈ। গছ উভালি পৰিল আৰু তাৰ পৰা দুগৰাকি দিব্য পুৰুষ ওলাই আহি কৃষ্ণক দণ্ডৱতে প্ৰণাম জনালে; নন্দই শিশু কানাইৰ মহিমা দেখি স্তম্ভিত হ'ল আৰু কোলাত লৈ চুমা খালে।

প্ৰাসঙ্গিক বিষয়—শ্ৰীমাধৱদেৱৰ এইখন প্ৰথম নাট; ৰচনা কাল ১৫৫৮ খৃষ্টাব্দ। ইয়াক তেওঁ গণককুচিত থকা কাল ছোৱাৰ ভিতৰত ৰচনা কৰে আৰু ইয়াৰ অভিনয়ত মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱেও হেনো যোগ দিছিল। আখ্যানৰ আধাৰ পুথি ভাগৱত ১০ম স্কন্ধ আৰু হৰিবংশ। কিন্তু ঠায়ে ঠায়ে নাট্যকাৰৰ মৌলিক প্ৰতিভাৰ বিকাশ হোৱা দেখা যায়। নাটখনৰ শেষছোৱাত নন্দ, যশোদা আৰু ৰোহিণীৰ মাজত যিখিনি গুৱাল-গালি দিয়া আছে, মূল পুথিবোৰত তাৰ নাম-গোন্ধেই নাই।

মূল ভাগৱতত শ্ৰীকৃষ্ণই যমলাৰ্জ্জুন বৃক্ষ ভঙ্গ কৰা দেখি নন্দই হাঁহিলে বুলি কোৱা আছে ["ৱিলোক্য নন্দঃ প্ৰাহসত্" ১০ম স্কন্ধ ১১শ অধ্যায়]। তেওঁ গৈ যশোদা আৰু ৰোহিণীকো সংবাদটো জনালে আৰু দুয়ো আহিল। যশোদাই পুত্ৰ স্নেহত বিগলিত-প্ৰাণা হৈ চেনেহ চাৱনিৰে চাই গাখীৰ খুৱাবৰ মনেৰে 'কৃষ্ণ' 'কৃষ্ণ' বুলি মাতিব ধৰিলে—"কৃষ্ণ কৃষ্ণ অৰবিন্দাক্ষ তাত এহি স্তনং পিব" (১০ম স্কন্ধ ১১শ অধ্যায়)। নাট্য-শিল্পী মাধৱদেৱে এইখিনিতে ভাগৱতৰ গহীন পৰিৱেশ বৰ্জন কৰি নিচেই চহা অসমীয়াৰ ঘৰুৱা পৰিৱেশৰ মাজত সোমাই পৰিল আৰু চৰিত্ৰ কেইটাৰ মাজত এই সুযোগতে নিভাঁজ গাৱঁলীয়া চিত্ৰ এটি দাঙি ধৰাৰ প্ৰয়াস

কৰিলে। বৈষ্ণৱ-সাহিত্যত এয়ে লৌকিকতাৰ এক উৎকৃষ্ট উদাহৰণ। যশোদাৰ ওপৰত চকু ৰঙা কৰি নন্দই এইদৰে তৰ্জ্জন-গৰ্জ্জন কৰিব ধৰিলে—"আহে দাসিক দাসি, বান্দি ঢাঙ্গি গোৱাৰি; ওহি প্ৰাণপুত্ৰ কৃষ্ণক কমন অপৰাধে গৰুক পাগে জৈছন খণ্টচোৰ সক্ৰক বান্ধ এ তোহোঁ সোহি পৰকাৰে বন্ধন কয়লি। তোহাৰি কোন সক্ৰ, হামু কত তপ কৰিএ দেৱক বৰে বৃদ্ধ বয়সত কৃষ্ণক পুত্ৰ পাৱল, সোহি প্ৰাণপুত্ৰ বৃক্ষ পড়িয়ে যেনেক মৰি জাই……। আপুন পুত্ৰক খাইতে চাৱল, কৃষ্ণক নখাই হামাক খাৱ। আহে নাগিনি, তোহাক বন্ধয়ে নাণ্টল……।"

যশোদাও কম বিধৰ তিৰোতা নহয়। চুঙা চাই সোপা দিলে এইদৰে—"আহে বুঢ়িয়া, কাহেক আগে ঐছন ৰাগ দেখাৱ। তোহাঁৰি আজি ভাৱনা চুৰ কৰব। তুহু হামাৰি ৰাখোৱাল, নিসাভাগে উঠিয়ে কলসা কণিয়া, বাঞকো সিকিয়া জুড়িয়ে কান্ধে কৰিয়ে মলিন বসন পৰিয়ে গোষ্ঠক চলবি, ধেণু ৰাখবি, গাই দুহিবি, দুধক ভাৰ বহিবি, তুহু গৃহেৰ কোন অধিকাৰ……কি কৃষ্ণক খুৱাইতে খুৱাইতে দুখ পাৱল, হামাক মাৰিতে আসা কয়ে থিক।"

মাধৱদেৱৰ দৰে বৈষ্ণৱ গুৰু এজনাৰ ৰচনাত এনে গুৱাল-গালি অতি অস্বাভাৱিক যেন লাগে; আৰু এই কাৰণেই হবলা অসমীয়া সমাজৰ "গুৱাল-গালি" বোলা এটা জতুৱা প্ৰবচন অসমীয়া সাহিত্যত ঠাই পালে। আজিকালিও 'গুৱাল-গালি' বুলিলে জধে-মধে পৰা অতি বেয়া ধৰণৰ গালি বুজায়।

এই নাটত শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰিত্ৰৰ দুটি দিশ প্ৰকাশ পাইছে—(১) মানৱ শ্ৰীকৃষ্ণ, (২) ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণ। মানৱৰূপে তেওঁ অতি দুষ্ট অঘাইটং ল'ৰা, কাৰো কথা নুশুনে, দধি-দুগ্ধ-লৱনু চুৰ কৰি খায়, সঙ্গী গোপ-গোপী সৱকো খুৱায়, ৰান্দৰকো খুৱায়। মাকে উপায় নেপাই পঘাৰে বান্ধি শাস্তি দিয়ে। তথাপিও দুষ্ট ল'ৰাই দুষ্টালি নেৰে—"পৰম ঈশ্বৰ পুৰুষোত্তম ত্ৰিগুণ-নিয়ন্তা গুণাতিত পৰম দেৱতা জিৱক তৰণ নিমিত্তে, আপুনি সাক্ষাতে বেকত হুয়া, কপট মনুষ্য-চেষ্টা দেখায়া বিবিধ লিলা-বিস্তৰ কৰল"। মাকে উৰালত বান্ধিও ল'ৰাক ৰাখিব নোৱাৰে আৰু উৰালে সৈতে চুচৰি গৈ অৰ্জুন গছত খুন্দা মাৰে।

কিন্তু ভগৱান ৰূপে তেওঁ ভকতৰ অধীন। যশোদাই পক-পঘাৰে মেৰিয়াই মেৰিয়াই বান্ধেহে বান্ধে, যিমানেই জোৰা দিয়ে সিমানেই দুআঙুল চুটি হয়। তেতিয়া তেওঁ নিজ ইচ্ছাতে বান্ধ ললে—"হামু জব আপুনে বন্ধন নাহি লেহো, তব কি হামাক বান্ধিতে পাৰব। হামু ভকত বৎসল গুণে ভকতক অধিন।" যমলাৰ্জ্জুন ভঙ্গৰ পিছত নল-কুবেৰ আৰু মণিগ্ৰীৱ-কুবেৰ দুয়োজন শাপভ্ৰষ্ট দেৱতা শ্ৰীকৃষ্ণৰ পাদস্পৰ্শত উদ্ধাৰ পালে আৰু দুয়ো পূৰ্ব্ব দিব্য ৰূপ লাভ কৰিলে। সংসাৰ-

পাশ-বন্ধ জীৱ ভগৱানৰ অনুগ্ৰহত বন্ধন-মুক্ত হোৱাৰ এই এটা উৎকৃষ্ট উদাহৰণ; "দুহো দেৱতা······বাজ দুৱা কহোঁ কৃষ্ণক দেখল, নাৰদক পৰসাদে, দুহু দেৱতা পৰম ঈশ্বৰ বুলি জানল, জয়কৃষ্ণ জয়কৃষ্ণ বোলি দণ্ডৱতে বাৰম্বাৰে পৰনাম কয় কহোঁ··· স্তুতি কৰিতে লাগল।"

নাটখনৰ কেইটামান সংস্কৃত শ্লোক কৰিয়ে 'বিল্বমঙ্গল স্তোত্ৰ'ৰ পৰা উদ্ধৃতি কৰিছে মাথোন :—

"ঘোষস্য মোহশমনায় মিথো গুণেন
মধ্যে ববন্ধ জননী নৱনীত চৌৰম্······ (৪নং শ্লোক)
নক্ষত্ৰমিত্ৰ নৱনীত কণাৱকীৰ্ণম্
বক্ষঃস্থলোদৰমগোচৰমাগমানাম্ (৫নং শ্লোক)
পৰমিমমুপদেশমাদ্ৰিয়ধ্বং নিগমৱনেষু (৬নং শ্লোক)

চোৰধৰা—এদিন গোপী এগৰাকীৰ ঘৰত শ্ৰীকৃষ্ণই লৱনু চুৰ কৰি খাব ধৰিছে। এনেতে গোপী আহি দেখা পাই দুৱাৰ জপাই অন্যান্য গোপী সৱকো মাতি আনি লৱনু-চোৰক হাতে হাতে ধৰা পেলালে আৰু ৰাজআলি বাটলৈ লৈ আহিল। ছেগ বুজি কৃষ্ণই লগৰ গ'ৰখীয়া ল'ৰা কেইটামানক মাতি আনি তেওঁক মিছাকৈ চোৰধৰা বুলি কৈ গোপীহঁতৰ ওপৰতহে তেওঁলোকে ওলোটাই গালি বৰষিব ধৰিলে। ইপিনে বহুত পৰলৈ কৃষ্ণ ঘৰলৈ উলটি নহা দেখি যশোদাই ইপিনে সিপিনে তেওঁক বিচাৰি ব্যাকুল হৈ ঘূৰি ফুৰিছে। শেষত এগৰাকী গোপীয়ে তেওঁক দেখা বুলি কৈ যশোদাক সেই ঠাইলৈ লৈ গ'ল; তেহে যশোদাই অকণ শান্তি পালে।

এই নাটৰ ৰচনা কাল আনুমানিক ১৫৫৭ খৃষ্টাব্দ। ইয়াৰ বিষয়বস্তু ভাগৱতত নাই; বিল্বমঙ্গল-স্তোত্ৰৰ পৰা কিঞ্চিৎ আভাস লোৱা বুলি দুই এজন সমালোচকে মন্তব্য কৰিছে।*

ভূমি-লুটিয়া

বিষয়-বস্তু—কৃষ্ণই এদিন ঘৰৰ ভিতৰত সোমাই খীৰ-লৱনু খাব ধৰিছে; এনেতে যশোদাক দেখি তেওঁ মাটিত লুটি খাই পৰি মিছাকৈয়ে কন্দাকটা কৰিব ধৰিলে।

ধ্ৰুং— "ভূমি লুটিয়া কান্দে গোপীনাথ ভাণ্ডিতে মাৱৰে।
চুৰ কৰিয়া খীৰ লৱনু খায়া খালি ঘৰে॥

* কালিৰাম মেধি সম্পাদিত 'অঙ্কাৱলী'ৰ পাতনি দ্ৰষ্টব্য।

পদ— কেবা নিয়া খাইল মোৰ এ নৱ লৱনি।
এহি বুলি হুমি হুমি কান্দে যদুমণি ॥
ঘন খীৰ থৈয়াছিলো তাবো গৈল খায়া।
এহি বুলি কান্দে কানু ভাগুটি গড়ায়া ॥"

মাকে ফাকি ধৰিব নোৱাৰি সমিধান দিলে 'এইবোৰ বান্দৰৰ উৎপাত, কি কৰিবি। তই নেকান্দিবি সোণ।' ইয়াকে কৈ ধুই-পখালি কৃষ্ণক কোলাত ললে আৰু খীৰ-লৱনু খাব দিলে। ল'ৰাৰ কান্দোন কেনিবা গ'ল, খাবলৈ পাই নাচিব ধৰিলে। এই নাটত থকা এই শ্লোকটো বিল্বমঙ্গল স্তোত্ৰত আছে—

"নীতং নৱ নৱনীতং
কেন চ পীতং পয়ঃ ক মে মুৰলী।
ইতি সমুদীৰ্য্য লুঠন্তং
ভূমৌ বালং নমামি গোপালম্।"

এই শ্লোকটোকে ভিত্তি কৰি এই নাট ৰচনা কৰা বুলি অনুমান কৰা হয়, কাৰণ, ভাগৱতত ইয়াৰ সবিশেষ বৰ্ণনা পোৱা নেযায়। ইয়াত কবিৰ মৌলিক প্ৰতিভাই আধিক্য লাভ কৰিছে।

পিম্পৰা গুচুৱা ঝুমুৰা—ইয়াতো শিশু কৃষ্ণই গোৱালৰ ঘৰত খীৰ-লৱনু চুৰি কৰি খাই ধৰা পৰাৰ অইন এটি ধেমেলীয়া দৃশ্য দিয়া হৈছে। প্ৰথম ছোৱাত গীতৰ যোগেদিয়েই গোপীৰ প্ৰতিটো প্ৰশ্নৰ উত্তৰ কথা-চতুৰ কানায়ে মুখে মুখে দি গোপীৰ মুখ বন্ধ কৰিছে—

ধ্ৰুং —"মোৰ ঘৰে কেনা তুমি বোলয় গুৱালি।
বলাইৰ কনিষ্ঠ মঞি বোলে বনমালি ॥
পদ— গোপি বোলে এথা তুমি আইলা কি কাৰণে।
মোৰ ঘৰ বুলি আহিলো বোলে নাৰায়ণে ॥
জানিলো আসিলা তুমি ঘৰ নাজানিয়া।
লৱনু কলষে কেনে আছ হাত দিয়া ॥" ইত্যাদি

ফাকি দি গোপীৰ পৰা কানাই আহিল সঁচা, কিন্তু যশোদাই ফাকি বুজিব পাৰি গালি পাৰিব ধৰিলে। কানায়ে ইয়াতো যথোচিত উত্তৰ দি তেওঁৰ মুখৰ মাত বন্ধ কৰিলে ; এইবাৰ তেওঁ যশোদাৰ অন্তৰত আঘাত লগা কথা কৈছে—

'হে মাই, তুহু জনম আঠুকুৰি বহয়ে ধিক। হামু পুত্ৰ হয়া সে দোষ দুৰ কয়ল। অব হামাক আগু চাতুৰি লগাৱল। ......অব অপমান সহিবাক নপাৰি পলাঅব। তোহাৰি ভাৱনা চুৰ কৰব। হামাক নপাই পাছু কান্দি মৰব।"

অন্তৰত আঘাত লগা এনে উক্তিৰ পৰা নাটখনিৰ হাস্যৰস সৃষ্টিত কিছু বাধা পৰিল।

মাধৱদেৱৰ 'চোৰ ধৰা' আৰু 'পিম্পৰা-গুচুৱা' নাটত 'বিল্বমঙ্গল স্তোত্ৰ'ৰ ছাঁ পৰা বুলি কালিৰাম মেধিয়ে 'অঙ্কাৱলী'ৰ পাতনিত উল্লেখ কৰিছে। বহু গৱেষণা-প্ৰতিষ্ঠিত এই মন্তব্যৰ যুক্তিযুক্ততা সমৰ্থন কৰি আমি ইয়াৰ লগতে আৰু এটি মন্তব্য আগ বঢ়ালোঁ। মাধৱদেৱৰ এই ৰচনাৰ ওপৰত বিখ্যাত কবি সুৰকাৰ সুৰদাসৰ (পঞ্চদশ শতিকা) ৰচনাৰ পৰশো অনুমান হয়,—

"বুঝী ধালিনী ঘৰ মে আয়ো নে কু সংকা মানী।
সুৰশ্যাম তব উত্তৰ বনায়ো চীঁটী কাঢ়তু পানী॥" ('সুৰসাগৰ')

কৃষ্ণই মাখনৰ দাতিত লাগি থকা পকৰাবোৰ আঁতৰাবলৈ যত্ন কৰা বুলি যশোদাৰ আগত ফাকি দিছে। মাধৱদেৱে কৈছে—

"হৰি বোলে গোপি বড় দোষ পাইলি বাছি।
পিম্পৰা গুচাইতে লাগি হাত দিয়া আছি॥" ('পিম্পৰা গুচুৱা ঝুমুৰা')

ভোজন বিহাৰ ঝুমুৰা—ইয়াৰ বিষয়-বস্তু এই :—বৃন্দাবনত গোপগণৰ সৈতে কানুৱে গৰু চৰাইছে। সকলোৱে বনভোজ খাবলৈ বহিল, এনেতে গাই-গ'ৰুবোৰ কেনিবা গুচি গ'ল। আধাখোৱাকৈ কৃষ্ণই পিছে পিছে লৰ দিলে, কিন্তু বিচাৰি নেপায়। শেষত বুজিব পাৰিলে গ'ৰুবোৰ আৰু গ'ৰখীয়াবোৰ ব্ৰহ্মাই লুকুৱাই ৰাখিছে।

আখ্যানৰ মূল ভাগ ভাগৱতৰ ১০ম স্কন্ধৰ পৰা লোৱা হৈছে। ৰচনা কাল আনুমানিক ১৫৭২ খৃষ্টাব্দ।

ব্ৰহ্মামোহন ঝুমুৰা—বিষয়-বস্তু এই :—এদিন গ'ৰু চৰাওঁতে বৃন্দাবনৰ পৰা গোপবৃন্দ আৰু গাই-গ'ৰুবোৰ ব্ৰহ্মাই লুকুৱাই ৰখাৰ কথা শ্ৰীকৃষ্ণই যেতিয়া গম পালে তেওঁ নিজে গাই-গ'ৰু আৰু গোপবালকসৱৰ ৰূপ লৈ ব্ৰজধামত থাকিবলৈ ললে। ব্ৰহ্মাই দেখি অবাক্। তেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণই শিশুৰূপ এৰি চতুৰ্ভুজ ৰূপে তেওঁৰ সমুখত দেখা দিলে। ব্ৰহ্মাৰ মতিভ্ৰম ঘটিল আৰু কৃষ্ণলীলাৰ তত্ব বুজিব পাৰি তেওঁক স্তুতি কৰিব ধৰিলে।

'ভোজন বিহাৰ' আৰু 'ব্ৰহ্মা-মোহন' দুয়োখন নাট একেটি আখ্যানকে আলম লৈ ৰচনা কৰা হৈছে, আৰু আখ্যানটো ভাগৱত পুৰাণৰ ১০ম স্কন্ধৰ।

'অঘাসুৰ-বধ' 'ভোজন বিহাৰ' আৰু 'ব্ৰহ্মা-মোহন' প্ৰকৃততে এখন নাট হব লাগে বুলি অনুমান হয়। 'ব্ৰহ্মা-মোহন'ৰ আৰম্ভণিতে সূত্ৰধাৰৰ বচন একাকিত এইদৰে কোৱা আছে—

"সোহি কৃষ্ণ ওহি সভামধ্যে বেকত হুয়া, অঘাসুৰ বধ—ভোজন বিহাৰ—ব্ৰহ্মামোহন (জাত্ৰা) কৰব।"

'অঘাসুৰ বধ' নাট নহয়, আখ্যান মাত্ৰ। 'ভোজন বিহাৰ' আৰু 'ব্ৰহ্মা-মোহন' নাটৰ গীত কেবাটাও একে। 'ব্ৰহ্মা-মোহন' নাটত 'অঘাসুৰ বধ'ৰ পিছত 'ভোজন বিহাৰ'ৰ গীত প্ৰথমৰ পৰা শেষলৈকে যোগ কৰিব লাগে বুলি কোৱা আছে। দৰাচলতে 'ভোজন বিহাৰ' নাটৰ আখ্যান এইখিনিতে হব লাগে। তেহে 'ব্ৰহ্মা-মোহন' আখ্যানৰ কথাখিনি খাপ খায়।

'ভোজন বিহাৰ'ত যিটো ভটিমা আছে সি অন্যান্য নাটৰ ভটিমা সদৃশ নহয়। ইয়াত শ্ৰীকৃষ্ণৰ মাহাত্ম্য-সূচক বৰ্ণনা নাই, "জয় জয়" শব্দেৰে আৰম্ভ কৰা হোৱা নাই। ই কাহিনী-গীত অনুৰূপ। যশোদাই কৃষ্ণক গ'ৰু চৰাবৰ বাবে বৃন্দাবন অভিমুখে যাবলৈ কৈছে মাথোন। গীতটোত ৰাগ, তাল, মান একোৰে উল্লেখ নাই।

ৰাস ঝুমুৰা—বিষয়-বস্তু—এই নাট ৰাধাই কৃষ্ণৰ সঙ্গ-সুখ বাঞ্ছা কৰি ব্যাকুল হোৱাৰ এটি দৃশ্য। এদিন যেতিয়া ৰাধা তেওঁৰ কাষত উঠে, তেতিয়া কৃষ্ণই ক'লে যে ৰাধাৰ নিমিত্তে তেওঁৰ মান-সম্মান সকলো গ'ল। তেতিয়া ৰাধাই তেওঁৰ ওচৰত ক্ষমা মাগি চৰণত শৰণ ললে।

ইয়াৰ আখ্যানভাগ ভাগৱত পুৰাণ, হৰিবংশ আৰু বিষ্ণু পুৰাণত আছে। ভাগৱতী ধৰ্ম্মত গোপীসকলৰ ভিতৰত ৰাধাৰ নাম উল্লেখ কৰা নহয়। কিন্তু এই নাটৰ আখ্যান গোটেইটোৱেই ৰাধা-কৃষ্ণ সম্বন্ধীয়। শঙ্কৰদেৱেও তেওঁৰ 'কেলি গোপাল' (বা 'ৰাসক্ৰীড়া') নাটত ৰাধা-কৃষ্ণৰ প্ৰায় এনে এটি চিত্ৰকে অঙ্কন কৰিছে। সমালোচকৰ দৃষ্টিত এই নাট দুখনৰ ৰচক অনিশ্চিত।

ভূষণ-হৰণ ঝুমুৰা—বিষয়বস্তু—এদিন ৰাধাই পানী আনিবলৈ যমুনাৰ পিনে যাব ধৰিছে; এনেতে দেখিলে কদম গছৰ তলত কানাই টোপনিত লালকাল। তেওঁৰ অলঙ্কাৰখিনি ৰাধাই চুৰ কৰি আনি তেওঁক টোপনিৰ পৰা জগালে আৰু অলঙ্কাৰবোৰ কি হ'ল সুধিলে। কৃষ্ণ নিমাত। ইতিমধ্যে ৰাধাই সকলোখিনি অলঙ্কাৰ নি যশোদাক দিলেগৈ। কম্সেক পাছত কৃষ্ণই সকলো বৃত্তান্ত যশোদাক কলেহি আৰু যশোদায়ো ৰাধাক এইদৰে গুৱাল-গালি পাৰিব ধৰিলে—"ঐছে দাসিক দাসি, চাণ্ডি গোৱাৰি, হামাৰি প্ৰাণপুত্ৰক ঐচন কলঙ্ক দেৱত, কৈছে মৰিতে নজাৱ, তোহাৰি ঘৰে কোন হানি কয়ল, তন্নিমিত্তে কৃষ্ণক অপযশ বোলৈছে, তোহাৰি মুখে চাৰ পৰোক।"

এই নাটখনৰ তেতি মাধৱদেৱৰ পাঁচোটা বৰগীত। আটাইকেইটা গীত

মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ 'বৰগীত'ত সন্নিৱিষ্ট কৰা আছে*। কিতাপখনিত সন্নিৱিষ্ট বৰগীতবোৰ যদি মাধৱদেৱৰ বুলি স্বীকৃত হয়, তেনেহলে এই নাটখনিও মাধৱদেৱৰ বুলি কোৱাত আপত্তি কৰিবলৈ বিশেষ কথা নাই। অৱশ্যে একশৰণ মহাপুৰুষীয়া ধৰ্ম্মত ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল মূৰ্ত্তিৰ ধ্যান বা কল্পনা নিষিদ্ধ। গতিকে বিষয়টোত অকণ সন্দেহৰ থল নোহোৱাও নহয়।

কোটোৰা-খেলা—বিষয়-বস্তু—যমুনাৰ পাৰ; গ'ৰখীয়া ল'ৰা কিছুমান লগত লৈ কৃষ্ণই খেল-ধেমালি কৰিব ধৰিছে। এনেতে ৰাধা আৰু গোপী কেইগৰাকীমান হাতে হাতে দধি-ভাণ্ড লৈ তাত উপস্থিত। কৃষ্ণই লোভ সামৰিব নোৱাৰি, সঙ্গী-সকলৰ সৈতে খাদ্য সম্ভাৰত হাত দিব খোজে। গোপীসৱে ৰাধা দি কৃষ্ণৰ নাম আৰু জাতৰ কথা সুধিলে; কৃষ্ণই গালিৰে উত্তৰ দিলে—

"তুহু গোৱালি হামু গোৱাল।
পৰ্বত বনত খপহোঁ কাল॥
এমুৱা কত কত খাই আছে দই।
কি সোধ তোৰ মায়েৰ পৈ॥"

কৃষ্ণৰ মুখত এনে অবাইচ বচন শুনি গোপীগণ উলটি যাব খুজিলে, কিন্তু কৃষ্ণক মাজত লৈ গোপগণে আগচি ধৰিলে আৰু সেইখন 'কানাইৰ চকি' বুলি পইচা বিচাৰিলে। তেওঁলোকে পইচা দিবলৈ অমান্তি হোৱাত দুয়ো দলৰ মাজত মুখ-চুপতি চলিল। কিন্তু গোপীগণে কানাইৰ মন বুজে, তেওঁক ক'লে যে তেওঁ যদি নাচে, তেতিয়াহলে তেওঁক দধি-দুগ্ধ-লৱনু খাবলৈ দিব। তেতিয়া কৃষ্ণই নাচি নাচি কোটোৰা খেল পাতিলে।

এই নাটত থকা "কোটোৰা খেলাই হৰি" গীতটো মাধৱদেৱৰ বৰগীত-সমূহৰ ভিতৰতো পোৱা যায়†।

ওপৰত উল্লেখ কৰা নখন নাটৰ ভিতৰত 'ব্ৰহ্মা-মোহন', 'ভূষণ-হৰণ', 'ৰাস-

---

* দ্ৰঃ—'বৰগীত' সম্পাদক—শ্ৰীহৰিনাৰায়ণ দত্তবৰুৱা।

† 'কোটোৰা খেল' এবিধ প্ৰাচীন খেল। 'আৰৈ লাৰু আদি কাপোৰত দলিয়াই কৰা খেল'। (চঃ অঃ)।

'কোটোৰা' শব্দৰ অভিধানিক অৰ্থ 'লাও বা নাৰিকলৰ কোটোৰা' (চঃ অঃ)

কবি বিদ্যাপতিৰ পদাৱলীতো ঠায়ে ঠায়ে 'কটোৰ' 'কটোৰা' শব্দ পোৱা যায়; যেনে—

'কনক লতাখনি কুম্ভি বৈসায়ল
কুচযুগ ৰতন কটোৰ লো'
... ...

ঝুমুৰা' আৰু 'কোটোৰা খেলা' মহাপুৰুষ শ্ৰীমাধৱদেৱৰ ৰচিত নহয় বুলি সন্দেহ হয়। প্ৰথম কাৰণ, ৰাধা-বিষয়ক কথা অসমৰ বৈষ্ণৱ গ্ৰন্থৰাজিত পোৱা নেযায়; দ্বিতীয় কাৰণ, চৰিতকাৰ সকলেও এই চাৰিখন নাটৰ নাম উল্লেখ কৰা নাই; মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ নামত বাৰখন নাটহে ('বাৰনাট') আছে।

প্ৰক্ষিপ্ততাত সন্দেহ—মাধৱদেৱৰ সন্দেহজনক নাট কেইখন প্ৰক্ষিপ্ত নহয় বুলিবৰ যুক্তিও নোহোৱা নহয়। তলত এই বিষয়ে এটি চমু আলচ আগ বঢ়োৱা হ'ল —

'ভূষণ-হৰণ' আৰু 'ৰাস ঝুমুৰা'ত ৰাধাৰ নাম আছে যদিও তাত কৃষ্ণই ৰাধাক সাৰটি লোৱা নাই; বৰঞ্চ, ৰাধাৰ বিপক্ষে যশোদাৰ কথা কিছুমানহে তেওঁ কৈছে; তাত ৰাধাৰ উৎকৰ্ষতা নাই, ৰাধা-কৃষ্ণৰ যুগল-মূৰ্ত্তিৰ উপাসনাৰ কথা নাই। 'ভূষণ-হৰণ'তো কৃষ্ণই যশোদাক ৰাধাৰ বিৰুদ্ধে কৈছে—"হামো বালকগণ সহিতে: ভণ্টা খেলাৰত: হামাৰ ভণ্টা ওহি ৰাধিকা চুৰি কয়ল……হামাৰি ঐচন কলঙ্ক ৰাড়ল।"

'ৰাস ঝুমুৰা'তো ৰাধাই কৃষ্ণৰ কান্ধ বগোৱাৰ বাবে শেষত ক্ষমা ভিক্ষা মাগিছে—"পামৰি গোপনাৰি তোহাক নাহি জানিয়ে: কান্ধ বগায়লুঁ: পৰম অপৰাধ আচৰলুঁ: ওহি অপৰাধ মৰষ স্বামি।" এই কথাই শৃঙ্গাৰ ৰস উদ্ধাৰনত মুখেই সহায় কৰা নাই।

'কোটোৰা খেল'তো কৃষ্ণ আৰু শিশুৰ মাজত যি কোটোৰা খেল দেখুৱা হৈছে, তাত প্ৰক্ষিপ্ততাৰ গোন্ধ নাই। তাতো ৰাধিকাৰ নামটোহে মাথোন আছে।

'ৰাস ঝুমুৰা'ৰ শেষৰ গীতটো এই—

"ব্ৰজমঙ্গল: ৰাস ৰসিক শুক
কৰত অনঙ্গ ৰস কেলি

তেজি উদাসল কুচ পাৰা
পললটি বৈঠায়া কনক কটোৰ'।
...
চাটিনগৰ চোৰ।
পাওল হেম কটোৰ।
ধৰিতে ধাইল তাই
তোড়ল নখেৰ ঘাই।"

[বিদ্যাপতিৰ 'পদাৱলী' বসুমতী সংস্কৰণ)

'ৰতন কটোৰ', 'কনক কটোৰ' আৰু 'হেম কটোৰ'—এই তিনিওটা শব্দৰ অৰ্থ 'সোণৰ বাটি', ইয়াৰে স্তনযুগলৰ উপমা দিয়া হৈছে। কিন্তু বিদ্যাপতিৰ পদাৱলীৰ যি ভাব আৰু ৰস তাৰ লগতে মাধৱদেৱৰ নাটৰ ভাব আৰু ৰসৰ মিল নাই। যেন এটাৰ যোগেদি মাধৱদেৱৰ নাট্যৰস পৰিৱেশন প্ৰচেষ্টা নতুন কথা। বিদ্যাপতিয়ে এই শব্দ পদতহে প্ৰয়োগ কৰিছিল।

বাধা পুৰত মন সাধু অধৰ মধু
পানে মোহিত মতি ভেলি ॥”

বৰগীততো এই খেলৰ উল্লেখ আছে—

“কোটোৱা খেলাই হৰি এ বালেকৰ কেলি” ইত্যাদি।

‘কোটোৱা-খেলা’ত “মাৰৰ পৈ” গ্ৰাম্য সম্বোধন গোৱাল-গোৱালিনীৰ মুখৰ উক্তি মাথোন ; গতিকে নাটত চৰিত্ৰোচিত ভাষাৰূপে দোষণীয় বুলি ধৰিব নোৱাৰি। তেতিয়া হলে তেওঁৰ ‘পিম্পৰা গুচুৱা’ আৰু ‘অৰ্জুন-ভঞ্জন’ নাট দুখনতো প্ৰক্ষিপ্ততাৰ চেকা আহি পৰে। প্ৰথমখনত গোৱালিনীৰ প্ৰতি কৃষ্ণই এঠাইত কৈছে—“আপুনে গৃহে লৱণু খাৱল ঃ অব ভতাৰক ভয়ে হামাক অপযশ দেহ”। দ্বিতীয়খনৰ এঠাইত নন্দই যশোদাৰ প্ৰতি তৰ্জ্জন-গৰ্জ্জন কৰিছে এইদৰে—“আহে দাসিক-দাসি বান্দি ঃ ঢাঙ্গি গোৱাৰি।” ৰস-পৰিৱেশনৰ উদ্দেশ্যে প্ৰয়োগ কৰা এনে বিধৰ দুই-এটা বিক্ষিপ্ত উক্তি-প্ৰত্যুক্তিয়েই নাটখন প্ৰক্ষিপ্ত কৰিব নোৱাৰে।

শৃঙ্গাৰ-ৰস-সিক্ত এগুটি-দুগুটি বচনেও নাটখনিক প্ৰক্ষিপ্ত নকৰে। কাৰণ, মাধৱদেৱৰ শ্ৰীকৃষ্ণ সদায় শিশুকৃষ্ণহে। ইয়াত প্ৰকৃত শৃঙ্গাৰৰ স্থান কোনো পধ্যেই হব নোৱাৰে। যিকণ আছে ই ৰাধা-কৃষ্ণৰ ল’ৰা-ধেমালি, পুতলা-খেল, কণ কণ ল’ৰা-ছোৱালীৰ দৰা-কইনা সজা কচুগুটি খেল মাথোন।

‘ব্ৰহ্মা মোহন ঝুমুৰা’ আৰু ‘ভোজন বিহাৰ’ ঝুমুৰা’ৰ প্ৰথম ভটিমাটি একে। লিখক স্বকীয়া হোৱা হলে ৰচনাও স্বকীয়া হোৱাহে স্বাভাৱিক আছিল।

মধ্যযুগত “নামূলং লিখ্যতে কিঞ্চিৎ”—এই বচনফাকি সাধাৰণ লিখকসকলে শিৰোগত কৰি ৰাখিছিল বুলিয়েই শাস্ত্ৰ নিষেধৰ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰিবলৈ তেওঁলোকৰ সাহ নহৈছিল। কিন্তু মাধৱদেৱ অসাধাৰণ লিখক। গতিকে তেওঁৰ চলিত মাৰ্গৰ বিপৰীতে বাট বুলাত আচৰিত হব লগীয়া একো নাই। শেষ কথা, সাঁচিপতীয়া এই নাটবোৰ প্ৰায়েই সত্ৰ বা সত্ৰসদৃশ পৱিত্ৰ অধিষ্ঠানৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰি অনা হৈছে। দায়িত্বশীল মহলত ইয়াৰ সংৰক্ষণৰ সুব্যৱস্থা আছে। বহিৰাগত কোনো ৰকম ব্যক্তিয়ে ইয়াৰ ওপৰত হাত বুলাব পাৰে বুলি সন্দেহ নহয়। এনে স্থলত অৱাঞ্ছনীয় ৰচনা বা প্ৰক্ষিপ্ত উক্তি-প্ৰত্যুক্তিৰ আমদানি ইয়াত কোন সূত্ৰত কেনেদৰে হব পাৰে ভাবিব নোৱাৰি।

মাধৱদেৱৰ নাটসমূহৰ সাধাৰণ লক্ষণ

১। মাধৱদেৱৰ নাট কেইখনে সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্ৰৰ নিয়মবোৰ প্ৰায় লঙ্ঘন কৰিছে ; কেবাখন নাটত নান্দী শ্লোক নাই, অন্যান্য সংস্কৃত শ্লোকো কম।

২। শঙ্কৰদেৱৰ নাট্যৰীতিও তেওঁ বহুক্ষেত্ৰত মানি চলা নাই। তেওঁৰ কেবাখন নাট ভটিমা-বৰ্জ্জিত।

শিশুকৃষ্ণৰ খেল-ধেমালি, ছল-চাতুৰী আদিয়েই তেওঁৰ নাটবোৰৰ প্ৰধান বিষয়। কোনো কোনো আখ্যান ভাগৱত-পুৰাণ আদিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত যদিও কোনো কোনোবোৰ মৌলিক। কৃষ্ণ-যশোদাৰ চৰিত্ৰ চিত্ৰণত মৌলিকতাৰ পৰশ সজীৱ, সতেজ।

৩। তেওঁৰ নাটত ৰসৰ পৰিৱৰ্ত্তন নাই বুলিলেও হয়। মূলত ভক্তিৰস আছে যদিও তেওঁৰ নাটবোৰ হাস্যৰসাত্মক; গহীন গম্ভীৰ পৰিৱেশৰ সৈতে লঘু আৰু শিশু উপভোগ্য সৰল পৰিৱেশ একোটিহে উদ্ভৱ হৈছে।

৪। “নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ” এই কথাষাৰে সংস্কৃত নাটবোৰত যিদৰে নান্দী-শ্লোকৰ পাঠক সূত্ৰধাৰ হয় নে নহয় এই বিষয়টোত এটা সন্দেহৰ থল সৃষ্টি কৰিছে, ইয়াতো এই নাটবোৰৰ ভাওনা নোহোৱা হলে, কালক্ৰমত এনে এটা সন্দেহৰ ভাব সৃষ্টি হোৱাটো স্বাভাৱিক আছিল। কিন্তু মাধৱদেৱৰ নাটত এই সন্দেহ আঁতৰিছে ; কিয়নো, সূত্ৰধাৰৰ ‘প্ৰৱেশ’ বা ‘প্ৰস্থান’ সূচক কোনো উক্তি তেওঁৰ নাটত পোৱা নাযায়, অথচ, সূত্ৰধাৰৰ বচন ঠায়ে ঠায়ে ব্যাপ্ত হৈ আছে। ইয়াৰ পৰা নিঃসন্দেহে ঠাৱৰ কৰিব পাৰি যে অসমীয়া নাটত সূত্ৰধাৰ আদিৰ পৰা অন্তলৈকে থাকেই—এই বিষয়ে উল্লেখ কৰিলেহে সন্দেহৰ সৃষ্টি হয়। সেইদেখি মাধৱদেৱে উল্লেখ কৰাটোকে বাদ দিছে। অন্যান্য চৰিত্ৰবোৰৰ প্ৰৱেশ আৰু প্ৰস্থান সম্বন্ধে তেওঁ বহু ঠাইত কোনো নিৰ্দ্দেশ নিদিয়ে।

৫। গীতবোৰ ঠায়ে ঠায়ে গদ্যাংশ বা গদ্য ভাষণ একোটাৰ দ্বাৰা খণ্ডিত কৰা হৈছে। উদাহৰণ—

ধ্ৰুং— “আজু কাহা জাসি গোপালে গোৱালি,
পেখিয়ে আনি তবল বনমালি॥
পদ— দ্বাৰ বোল—গোপি বাহু প্ৰসাৰি।
লবণু চোৰি কৈছে কৰসি মুৰাৰি॥

কথা—গোপি বোল—হে কানাই, তুহু লবণু চোৰি কৰিয়ে বাৰম্বাৰ হামাক ভাণ্ডিয়ে জায়াসি, আজু কাহা জাৱব, বহু বহু হামাকু হাতে পড়লি, তোহাৰি ভাৱনা চুৰ কৰব।

পদ— ঘৰমহ চোৰ গোৱালি ঘণ ডাকে।
পড়াকো গোৱালি আৱল সবজাকে॥

কথা—গোপি বোল—হে সখি, হামাৰ মন্দিৰে চোৰ পশিছে খিক হামু যাব

বন্ধ কয়ে বাখছি, তোহোঁসব সম্বৰে আৱ, হামাকু মাবি চোৰ পলাই। হে সখি, তোহোঁ দ্বাৰ নাহি ছোড়বি, হামুসৱ এ আৱত।

পদ— ধৱল সৱহি মিলি হৰিক চোৰ।
মাধৱ কহ গতি গোবিন্দ মোৰ।"

৬। মাধৱদেৱৰ ব্ৰজাৱলী ভাষাত অসমীয়া শব্দৰ প্ৰাচুৰ্য্য আছে, উদাহৰণ—

"ব্ৰহ্মা শ্ৰীকৃষ্ণৰ নিকজ ৰূপ দেখি চক্ষুত নিমিসে তিমিৰ লাগি, হংসজান হন্তে ওফৰি পৰল, কৃষ্ণক মুহিবে খোজন্তে আপুনি মোহ ভৈলা, মেৰু পৰ্বতক আগে উইচলা, প্ৰচণ্ড বায়ুক আগে সিমেলিৰ তুলা, সাগৰক আগে ক্ষুদ্ৰ নদি......" ইত্যাদি ('ব্ৰহ্মা-মোহন')।

৭। কোনো কোনো পদত ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ কোনো চিন নাই; ই প্ৰায় পুৰণি অসমীয়া সদৃশ, যেনে—

"ভূষণ হৰায়া আচা সুতিয়া একলে।
যষোদা সুনিলে আজি মৰিব বিকলে॥
নমাতিয়া আচা হৰি নপায়া উত্তৰ।
পানী লৈয়া বাছৰিয়া বাধা আহিল ঘৰ॥" ('ভূষণ হৰণ')
"কেৱা নিয়া খাইল মোৰ এ নৱ লৱনি।
এহি বুলি হুম হুমি কান্দে যদুমণি॥
ঘন খিৰ থৈয়াছিলো তাবো গৈল খায়া।
এহি বুলি কান্দে কানু ভাগুটি গড়ায়া।" ('ভূমি লুটিয়া')

৮। তেওঁৰ ভাষা সৰল, অলঙ্কাৰবিহীন। কোনো কোনো ঠাইত অতি লঘু আৰু গ্ৰাম্য ভাষাই ভাষাৰ মান পৰ্য্যন্ত স্খলন কৰা যেন লাগে, যেনে, "মাৰৰ পৈ" ('কোটোৰা খেলা')—গোৱাল-গোৱালিনীৰ উক্তি।

"অব ভতাৰক ভয়ে হামাক অপযশ দেৱত" ('পিম্পৰা গুচুৱা ঝুমুৰা')—গোৱালিনীৰ প্ৰতি শ্ৰীকৃষ্ণৰ উক্তি।

৯। তেওঁৰ নাট প্ৰায়বোৰ চুটি আৰু সঙ্গীত-বহুল। সুদীৰ্ঘ কাহিনীৰ পৰিৱৰ্ত্তে চমু পৰিস্থিতিৰ ওপৰত তেওঁৰ নাট্য-বস্তু প্ৰতিষ্ঠিত।

১০। হাস্য-মধুৰ পৰিস্থিতিৰ মাধ্যমেৰে ভক্তি-গধুৰ ভাব প্ৰকাশ কৰাই মাধৱদেৱৰ নাটকীয় বৈশিষ্ট্য।

১১। সংস্কৃত নাট্য শাস্ত্ৰমতে 'সঙ্গী' নামেৰে এটা চৰিত্ৰৰ সৈতে সূত্ৰধাৰে নাট পৰিৱেশনৰ প্ৰাথমিক আলাপ-আলোচনা কৰে। শঙ্কৰদেৱে এই চৰিত্ৰৰ সংযোগ কৰিছে, পৰৱৰ্ত্তী বৈষ্ণৱ নাট্যকাৰসকলেও বহু ঠাইত কৰিছে, কিন্তু মাধৱদেৱে মুঠেই কৰা নাই।

গোপাল আতা (আনুমানিক ১৫৩৩—১৬০৮ খৃঃ)

কাল-সংহতি মাৰ্গৰ প্ৰতিষ্ঠাতা গোপাল আতা মাধৱদেৱৰ এজন প্ৰধান শিষ্য। তেওঁ তিনিখন নাট প্ৰণয়ন কৰে—

(১) জন্ম-যাত্ৰা

(২) বোকা-যাত্ৰা (বা জন্মযাত্ৰাৰ নন্দোৎসৱ)

(৩) গোপী-উদ্ধৱ-সংবাদ নাট (বা উদ্ধৱজান অঙ্ক)

জন্মযাত্ৰা—বসুদেৱ আৰু দৈৱকীৰ বিবাহ-যাত্ৰাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্ম পৰ্য্যন্ত কাহিনী ভাগ এই নাটৰ বিষয়; পটভূমি ১০ম স্কন্ধ ভাগৱত। নাটখনৰ এটা সংস্কৰণত শ্ৰীকৃষ্ণৰ নামাকৰণ কাৰ্য্যাৱলীও সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে। অইন এটা সংস্কৰণত এই নামাকৰণ বিষয় লৈয়েই 'বোকা যাত্ৰা' বা 'জন্মযাত্ৰাৰ নন্দোৎসৱ' নামেৰে এখন সুকীয়া নাট ৰচনা কৰি ইয়াক 'পাচতি' আখ্যা দিয়া হৈছে—'ইতি বোকাযাত্ৰা পাচতি সমাপ্ত।"

'পাচতি' হলেও দুয়োখন নাটৰে যে সুকীয়া অভিনয় কৰা হৈছিল সেই বিষয়েও চৰিতকাৰসকলে কৈ গৈছে যে গোপাল আতাই মাধৱদেৱৰ সাক্ষাতত কীৰ্ত্তন ঘৰৰ চৌহদৰ ভিতৰত 'জন্মযাত্ৰা'ৰ প্ৰথম ভাওনা কৰে। ইয়াৰ পিছদিনা 'বোকা-যাত্ৰা' বা 'পাচতি' কৰা হয়।

গোপী-উদ্ধৱ সংবাদ নাট (বা উদ্ধৱজান অঙ্ক)

বিষয়-বস্তু—কংসবধৰ পাচত মথুৰাৰ সিংহাসনত উগ্ৰসেন বহিল। কৃষ্ণও তাতে আছে। নন্দ-যশোদা আৰু গোপীগণক সন্তোষ দিবৰ মনেৰে তেওঁ উদ্ধৱক বাৰ্ত্তা-বাহকৰূপে পঠিয়ালে; আৰু সেইমতে উদ্ধৱ গোকুলত উপস্থিত হ'ল। নন্দৰ ঘৰত উদ্ধৱে পৰম সাদৰ সম্ভাষণ লভি আপ্যায়িত হ'ল।

মূল কাহিনী ১০ম স্কন্ধ ভাগৱতৰ পৰা অনা হলেও কবিয়ে দুই-এঠাইত মৌলিক সৃষ্টিও নকৰি থকা নাই, যেনে—

(১) গোপীসৱে লগ হৈ এজন 'পথিক'ক কৃষ্ণৰ ওচৰলৈ পঠিয়ালে। পথিকে যেতিয়া গোপীসকলৰ বাতৰি কৃষ্ণক জনালেগৈ কৃষ্ণই তেওঁক বহুপ্ৰকাৰে মান-সৎকাৰ কৰিলে।

(২) কৃষ্ণই এখন 'প্ৰেমপত্ৰ' লিখিও উদ্ধৱক দিছিল। পত্ৰখন দিয়াৰ লগে লগে গোপী-বিৰহত তেওঁৰ কেনেদৰে চকু পানী সৰ্-সৰ্ কৈ ওলাইছিল তলৰ গীতত এই বিষাদ-চিত্ৰ প্ৰকাশ পাইছে—

ধ্ৰু— "বিৰহে আকুল গোপি ৰামাকু নিমিত্ত।
ঝুৰে নয়নক নিৰ থিৰ নোহে চিত্ত॥"

পদ— "মাধৱ হে উদ্ধৱক ধৰি হাত।
কহ মোহে গোপিনিক সন্দেস বাত॥
জানয়ে নাহি গোপি মোহ বিনে আন।
দেহ বোধ উদ্ধৱ গোপিক বহু প্ৰাণ॥"

নাটখনৰ বৈশিষ্ট্য—

শ্ৰীকৃষ্ণ-বিৰহত নন্দ-যশোদাৰ বিষাদ, গোপ-গোপীসৱৰ হা-হুতাশ আদি কৰিয়ে গীত আৰু সংলাপৰ যোগেদি সুন্দৰভাৱে ফুটাই তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে, কিন্তু কেইটামান গীত তেওঁ শঙ্কৰ-মাধৱদেৱৰ পৰা হুবহু উদ্ধৃত কৰিছে, যেনে—

"চলৰে চল বন্ধু উদ্ধৱহে
সুমৰি গোকুল মন দহে" ইত্যাদি

গীতটো মাধৱদেৱ-ৰচিত।

সেইদৰে— "মাই মাধৱ বিৰহে
হৰয় চেতন তনু জীৱন নাৰহে"। ইত্যাদি

গীতটো শঙ্কৰদেৱ-ৰচিত।

'জন্মযাত্ৰা' আৰু 'নন্দোৎসৱ' নাট ভটিমা-বৰ্জ্জিত। মাধৱদেৱৰো (শিশুকৃষ্ণ সম্বন্ধীয়) নাট কেইখন প্ৰায় ভটিমা-বৰ্জ্জিত।

'নন্দোৎসৱ'ৰ আৰম্ভণি আকস্মিক, যেনে—

সূত্ৰধাৰ— "আহে সামাজিক লোক,—
অনন্তৰে নন্দে দেখল—
অদ্ভুত মধুৰ মুৰতি বালক জাত ভেল" ইত্যাদি

মাধৱদেৱেও দুই-এখন নাটত এনে ধৰণৰ আকস্মিক আৰম্ভণি কৰি পূৰ্ব্ব প্ৰচলিত নাট্য-ৰীতিক নেওচা দিছে।

'গোপী উদ্ধৱ সংবাদ' নাটখন আদিৰ পৰা অন্তলৈকে বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰ ৰসাত্মক। কৃষ্ণৰ সৈতে গোপীসকলৰ বিৰহ বিচ্ছেদ এই ৰসৰ প্ৰধান উৎস। নাট আৰম্ভণিৰ প্ৰায় লগে লগেই এটা দৃশ্যত এপিনে নন্দ-যশোদা, আইনপিনে বিৰহ-কাতৰা গোপী-সকলক দেখা যায়। গোপীসকলে মুখেৰে কোনো কথা নকয়, কেৱল গীতেৰে উতলা প্ৰাণৰ মৰ্ম্মবাণী জনায় এইদৰে—

গীত॥ ৰাগ মাউৰ ধনশ্ৰী॥ তাল জোতি॥

"গোপিনি—প্ৰাণ চাহে না গেয়োৰে গোবিন্দ
হামু পাপিনি পুনু: পেয়বো নাহি আৰ:
সোহি বদন অৰবিন্দ॥

পদ—কমন ভাগ্যঅতি : ভয়োৰে সুপৰভাত
আজু ভেটব মোহ চান্দা।
উগত সুখ দুখ : পেয়োৰে গোবিন্দ
ভয়ো গোপবধূ আন্ধা ॥

... ...

হামাৰি বড় বিধি : হাতে হৰল নিধি :
কৃষ্ণ কিছৰ বস ভান্ধা ॥"

ইয়াৰ পিছত নন্দ আৰু গোপবালক সব আহিও গীতৰ যোগেদি একেটা ভাবকে প্ৰকাশ কৰে আৰু শোকত বিহ্বল হৈ মূৰ্চ্ছা যায়—

"মিলল গোপগণ : নাসিলা নাৰায়ণ।
সুনিল যেখনে কাণে।
মুৰুচি পৰল : চেতন হৰল
মৰল গোপিনি প্ৰাণে ॥..."

ই বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰৰ উৎকৃষ্ট উদাহৰণ আৰু ইয়াক উদ্ৰেক কৰিবৰ বাবে যিবোৰ স্থায়ী ভাব, বিভাব, অনুভাব আদিৰ আৱশ্যক তাৰ কিছু অংশ এই নাটখনত পোৱা যায়। অনুভাব ৰূপে আমি দেখিবলৈ পাওঁ—গোপ গোপী সকলে "বসন ভূষণ বিলাস সব চাৰল : গোপীসব নিসি নিন্দ্ৰা নাহি কৰয় :।" এই প্ৰসঙ্গতে কবিয়ে অতি উৎকৃষ্ট বিজনিৰে বিৰহিণী সৱৰ কৰুণ ছবি ফুটাই তুলিছে—

"ৰবি বিনে দিন নোহে জল বিনে মীন। হৰি বিনে গোপিৰ জিবন তেজল ক্ষীন ॥" অইনজন পথিক ভিকুয়েও এওঁলোকৰ দুখত দুখ প্ৰকাশ নকৰি নোৱাৰিলে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ অৱস্থাও তদ্ৰূপ। তেওঁ উদ্ধৱৰ হাতত প্ৰেম-পত্ৰ লিখি দি অন্তৰৰ বেদনা জনাই পঠিয়ালে। উদ্ধৱ গৈ নন্দ-যশোদাৰ কাষ পাওঁতে নন্দ-যশোদাই কৃষ্ণ গুণ সুঁৱৰি বিলাপ কৰিব ধৰিলে। এনেতে সুবৰ্ণ-ৰথ এখন নন্দৰ ঘৰত উপস্থিত হয়। সকলোৱে ধাৰণা হ'ল কৃষ্ণ আহিছে। কিন্তু তেওঁলোক আশাত নিৰাশ হল, দেখিলে সেইজন কৃষ্ণ নহয়, কংসদূত অক্ৰূৰ। বিষাদৰ ঢৌ দুগুণে চলিল।

উদ্ধৱ আহিল। নন্দ-যশোদা গোপ-গোপী সকলোৱে ভ্ৰম উপজিল। তেওঁলোকে "কৃষ্ণৰ সদয় মনে মনে ধ্যান" কৰি আছে। এনেতে ভোমোৰা এটা দেখি সেয়ে "কৃষ্ণ দূত" বুলি সুধিব ধৰিলে—

"আহে সুন মধুকৰ........."

এই গীতত বিপ্রলম্ভ শৃঙ্গাৰৰ পৰিমাণ দুগুণে চৰিল। নাট্যকাৰৰ ই এটি অভিনৱ কল্পনা, মৌলিকত্বৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন।

এই নাটখনৰ স্থায়ীভাব বিপ্রলম্ভ শৃঙ্গাৰ, উগ্রসেনে শ্ৰীকৃষ্ণক মথুৰাত যুৱৰাজ পাতিলে, তেওঁৰ বিচ্ছেদত গোকুলত যশোদা আৰু গোপীসকলৰ শোক-সন্তাপৰ পাৰ নোহোৱাত পৰিল। শোকৰূপী এই স্থায়ী ভাবটো কৰুণ-ৰসত পৰিণত হবলৈ যিখিনি উপাদানৰ আৱশ্যক সেই খিনিৰ ইয়াত অভাৱ নাই, যেনে—

বিভাব (আলম্বন, উদ্দীপন)—ইয়াত গোকুলবাসী গোপীসকলৰ মনত মথুৰা-বাসী শ্ৰীকৃষ্ণৰ মধুৰ সোঁৱৰণ কৰুণ-ৰসৰ আলম্বন, উদ্ধৱ দূত-ৰূপে আহি গোপীসকলক দেখা দিয়াত উদ্ধৱেই এই কৰুণ-ৰসৰ অন্যতম উদ্দীপন। গোপীসকলে সেয়েহে উদ্ধৱক পাই কৈছিল :—

গীত ॥ ৰাগ ভাটিয়ালি ॥ মান পৰিতাল।
"সুনহ উদ্ধৱ প্রাণজীৱ মেৰি জাই
কহতু কানু গোকুলে মিলিব দুনাই।"

অনুভাব—গোপীসকলে ভাবিলে যে শ্ৰীকৃষ্ণই মথুৰাত "ৰাজকন্যা বিবাহ কৰব : হামাত কোন প্ৰয়োজন থিক" এই বুলি "প্ৰেমে বিহ্বল হুয়া : আৰ্ত্তৰাৱে জৈছে ক্ৰন্দন কৰিতে লাগল : তা দেখহ সুনহ।"

৪ৰ্থ পাঠ

অঙ্কীয়া নাটৰ ৰচনা-শৈলীত পৰিৱৰ্ত্তনৰ সূচনা

দ্বিজ ভূষণ—(আঃ ১৫০৭—১৫৭৭ খৃঃ); 'অজামিল উপাখ্যান'।

ৰামচৰণ ঠাকুৰ—(আঃ ১৫২১-১৬০০ খৃঃ) 'কংসবধ'

দৈত্যাৰি ঠাকুৰ—(আঃ ১৫৬৪-১৬২২ খৃঃ) 'স্যমন্ত হৰণ', 'নৃসিংহ যাত্ৰা'

ওপৰত উল্লেখ কৰা এই তিনিওজন নাট্যকাৰৰ ৰচনাত অঙ্কীয়া নাটৰ ৰচনা-শৈলীৰ এটা পৰিৱৰ্ত্তনৰ ছাঁ পৰিলক্ষিত হয়; এই পৰিৱৰ্ত্তন ক্ৰমান্বয়ে পিছৰ অন্যান্য নাট কিছুমানতো দেখা যায়। পৰিৱৰ্ত্তনবোৰ এই—

'অজামিল উপাখ্যান'ৰ গদ্যাংশ ব্ৰজাৱলী হলেও, পদ্যাংশ প্ৰায় পুৰণি অসমীয়া; পদ্যাংশত ব্ৰজাৱলী প্ৰভাৱ নাই বুলিলেও হয়। দ্বিজভূষণৰ ৰচনাৰ পয়াৰবোৰ শঙ্কৰদেৱৰ কীৰ্ত্তন পুথিৰ পদাৱলী তথা বৈষ্ণৱীয় পদাৱলী সদৃশ। প্ৰথমটো ভটিমা শঙ্কৰদেৱৰ 'কীৰ্ত্তন'ৰ 'অজামিল উপাখ্যান'ৰ পদাৱলীৰ হুবহু অনুকৰণ কৰি লিখা বুলিলেও অত্যুক্তি নহয়, যেনে—

"ব্ৰাহ্মণক ধৰি নানা যত্ন কৰি
বান্ধিলেক হাত তুলি।
ভয়ে অজামিলে পুত্ৰক ডাকিল
আইস নাৰায়ণ বুলি॥
বিপ্ৰৰ মুখত মৰণ্তে শুনিয়া
হৰিৰ কীৰ্ত্তন ধ্বনি।
প্ৰভু নাম লয়ে বুলি খেদি আইল
বিষ্ণু দূত চাৰি প্ৰাণী॥
যমৰ দূতক খেদায়া বিপ্ৰৰ
কাটিলা বান্ধ হাতৰ।
কোন তোৰা সব বুলিয়া সোধয়
ডৰিয়া যমকিঙ্কৰ॥" (দ্বিজ ভূষণ)

"ব্ৰাহ্মণক ধৰি জীৱ বান্ধ কৰি
বান্ধিলেক হাতে তুলি
ভয়ে অজামিলে পুত্ৰক ডাকিলে
আইস নাৰায়ণ বুলি ॥
মৰন্তে বিপ্ৰৰ মুখত শুনিয়া
হৰিৰ কীৰ্ত্তন বাণী।
প্ৰভু নাম লৱে বুলি খেদি আইল
বিষ্ণু দূত চাৰি প্ৰাণী ॥
যমৰ দূতক খেদায়া বিপ্ৰৰ
কাটিলা বান্ধ হাতৰ।
কোন তোমাসৱ বুলিয়া সোধয়
ডৰিয়া যমকিঙ্কৰ ॥" (শঙ্কৰদেৱ)

ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ 'কংসবধ' নাটৰ পদাৱলীও শঙ্কৰ-মাধৱদেৱ-ৰচিত পদাৱলীৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত। 'কংসবধ'ৰ প্ৰথমটো ভটিমা শঙ্কৰদেৱৰেই আৰু শেষৰটো মাধৱদেৱৰ। পয়াৰবোৰো বৈষ্ণৱ-যুগীয় পদাৱলীৰে ভৰি আছে। উদাহৰণ :—

"ৰজক বানি সুনি কোপে গোপাল।
চৰণ প্ৰহাৰ কয়লি ততকাল ॥

পদ— চিন্তল মাথা চৰণ প্ৰহাৰে।
ভাতয়ে ধোৱা সৱ সাজ তাহাৰে ॥
ত্ৰাসে পলায়ল বস্ত্ৰ পেলাই।
দেখিয়ে ৰাম কৃষ্ণ দুয়ো ভাই ॥
আনন্দে বস্ত্ৰ ভাল বাচি লৈল।
আন বস্ত্ৰ সব গোপক দেল ॥
দেখি গোপসৱ কৰিয়ে হৰিস ॥
সিজা সখ বায়ে পুৰায় দসো দিস ॥
জয় জয় কৃষ্ণ কৰে সঘনে বোল।
সমাজিক সব অব হৰি হৰি বোল ॥"

(ৰামচৰণৰ 'কংসবধ')।

দৈত্যাৰি ঠাকুৰ-ৰচিত 'স্যমন্ত হৰণ' আৰু 'নৃসিংহ যাত্ৰা' নাটতো সেই একে ধৰণৰ পুৰণি অসমীয়াত লিখা পদসমূহৰ চানেকি পোৱা যায়। উদাহৰণ—

"প্ৰহ্লাদে বোলয় পিতৃৰ আগে পৰম সাদৰে।
নাহি সুসোভন পাঠ হৰি ভক্তি পৰে॥

পদ :— শ্ৰৱণ কীৰ্ত্তন পদ কৰিব স্মৰণ।
দাস্য সখিত্ব দেহা অৰ্পণ বন্দন॥
নববিধ ভক্তি সদা কৰ আচৰণ।
কহয় দৈত্যাৰি গতি মেৰি নাৰায়ণ॥"

(দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ 'নৃসিংহ যাত্ৰা')

"কান্দে সত্ৰাজিত সোকে আকুলিত
নয়নক নিৰ জুৰাই।
গৃহ শূন্য কৰি মোক পৰিহৰি
কৈক গইলি প্ৰাণ ভাই॥

পদ :— দুষ্ট জম্বুৰাই পুছিয়া নপাই
ভাইক মাৰি নিলা মণি
বেকত নকৰে মাধৱক দৰে
লোকে কৰে কানাকানি॥
হৰি হৰি ভাই তোহোক নপাই
সোকে দহে সৰ্বগায়।
দিন ছিনমতি কহয় দৈত্যাৰি
প্ৰণামি মাধৱ পায়॥"

(দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ 'স্যমন্ত হৰণ')

দৈত্যাৰি ঠাকুৰে সংস্কৃত নান্দীশ্লোকৰ উপৰি অসমীয়াতো নান্দীগীত ৰচনা কৰিছে। প্ৰকাশ-মাধ্যমত পুৰণি অসমীয়াই বেছি, ব্ৰজাৱলী নামমাত্ৰ। এওঁৰ নান্দী-গীত কেৱল স্তুতি—গীতেই নহয়, কাহিনী-গীতো অৰ্থাৎ নান্দী-গীতত নাট্য-বস্তুৰ চমু আভাস এটিও পোৱা যায়। আনৰ নাট্যকাৰসকলৰ নান্দী-শ্লোকত নাট্য-বস্তুৰ আভাস নাই বুলিলেও হয়। সেইবোৰ আছিল কেৱল বিধিনি-নাশন স্তুতি-শ্লোক; ভাষা সংস্কৃত।

৫ম পট

পচতি

দ্বিজ ৰতিকান্ত আৰু মাধৱ দত্ত

এতিয়ালৈকে 'পচতি' নামৰ দুখন পুথি অসমীয়া সাহিত্যত পোৱা গৈছে; এখনৰ লিখক দ্বিজ ৰতিকান্ত আৰু আনখনৰ মাধৱ দত্ত। দুয়োখন নাটক নহলেও নাটকীয় উপাদান-সমৃদ্ধ পুথি। ৰচনাৰীতিৰ পৰা অনুমান হয়, দ্বিজ ৰতিকান্ত সপ্তদশ-অষ্টাদশ খৃষ্টাব্দৰ কবি, জাতত ব্ৰাহ্মণ; বাসস্থান কহঁাৰজাৰ মৰোৱা (মৌজা ওপৰ বৰভাগ, কামৰূপ)। এওঁ বৈষ্ণৱ কবি বুলিয়ে মনে ধৰে; কিয়নো, কোনো কোনো ঠাইত এওঁ নিজকে নিজে 'শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণ সেৱক', 'কৃষ্ণ-দাস' বুলি উল্লেখ কৰি গৈছে।

নান্দী-শ্লোক অনুৰূপ সংস্কৃত স্তোত্ৰ এটাৰে পুথিখনিৰ আৰম্ভণী কৰা হৈছে। ইয়াৰ পিছতে সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ-সূচক বচন। অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ দৰেই তেওঁ সভাসদবৰ্গক সম্বোধন কৰি বচন মাতে। ইয়াৰ পিছতে আছে, গুণমালা, দিহা, খৰ দিহা ইত্যাদি। পুথিৰ প্ৰধান বিষয়-বস্তু—বসুদেৱৰ ঘৰত শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্ম, দৈৱকী আৰু বসুদেৱৰ স্তুতি, জন্মোৎসৱ, নন্দ আৰু বসুদেৱৰ বাতৰি আৰু পুতনা বধ। শেষৰ গীতটো শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণানুকীৰ্ত্তন-সম্বলিত ঝুমুৰা।

পুথিত গ্ৰন্থকাৰৰ নামটোত বাদে অইন একো পৰিচয় পোৱা নেযায়। এঠাইত তেওঁ নিজকে 'মাধৱ দত্ত উপাধ্যায়' বুলি অভিহিত কৰিছে, অইন এঠাইত 'পণ্ডিত' বুলি কৈছে। 'উপাধ্যায়', 'পণ্ডিত' দুয়োটা শব্দৰ পৰা বুজা যায় লিখক কোনোবা টোল বা ছাত্ৰ সত্ৰৰ শিক্ষক, গুৰু বা আচাৰ্য্য আছিল। 'উপাধ্যায়' পূৰ্বপুৰুষৰ উপাধি হবও পাৰে।

প্ৰথম আধ্যাত কবি জয়দেৱৰ দশাৱতাৰ স্তোত্ৰেৰে পুথিখনিৰ আৰম্ভণী কৰা হৈছে। দ্বিতীয় আধ্যাত আছে শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্ম কাহিনী, ইয়াৰ বিভাগ সাতটা; প্ৰত্যেক ভাগত 'দিহা' আৰু 'পদ' আছে। 'পদ'সমূহৰ কিছুমান শঙ্কৰদেৱৰ দশমৰ পৰা উদ্ধৃত। তাৰ মাজে মাজে 'দিহা'। শঙ্কৰদেৱৰ 'কীৰ্ত্তন' আৰু দুৰ্গাবৰৰ 'গীতি ৰামায়ণ'ৰ ৰীতি অনুকৰণত এই ৰচনা কৰা হৈছে। এনে কৰাৰ উদ্দেশ্য কি? দুৰ্গাবৰৰ 'গীতি

ৰামায়ণ' নাটক নহয়, কিন্তু নাটকীয় উপাদানেৰে পৰিপুষ্ট। শঙ্কৰদেৱৰ 'কীৰ্ত্তন'ত্তো ইয়াৰ একণি ক্ষীণ আভাস নোহোৱা নহয়। সেয়েহে, 'পচতি'ৰ এই ৰচনা-ৰীতিয়ে কাব্যখনিক গীতি-নাটকৰ পৰ্য্যায়লৈ টানি লৈ যায়। কিতাপখনিৰ তৃতীয় আধ্যাৰ পৰা এই নাটকীয় ভঙ্গীটো চকুত-লগা। ইয়াৰ প্ৰাৰম্ভণীতে থকা সংস্কৃত স্তোত্ৰটো অঙ্কীয়া নাটৰ নান্দীশ্লোক-সদৃশ। ইয়াৰ পাছত সূত্ৰধাৰৰ প্ৰবেশ-সূচনা। তেওঁ অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ দৰেই ব্ৰজাৱলী ভাষাত বচন মাতি কয়, এয়া 'কৃষ্ণক জন্ম-যাত্ৰা'। ইয়াৰ পিছত ছুটা গীত সন্নিৱেশ কৰা হৈছে—এটা শঙ্কৰদেৱ-ৰচিত ভটিমা আৰু আনটো ঝুমুৰি গীত। গোটেইখন পুথি দিহা, পদ আৰু ব্ৰজাৱলীত লিখা গদ্যাংশেৰে পৰিপূৰ্ণ।

মাধৱ দত্তৰ ৰচনাত ছুজনা পূৰ্ব কবিৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট, শঙ্কৰদেৱ আৰু গোপাল আতা। গোপাল আতাৰ 'জন্ম-যাত্ৰা'ত থকা সূত্ৰধাৰৰ প্ৰথম বচনফাকিৰ সৈতে এইজনা লিখকৰ সূত্ৰধাৰৰ প্ৰথম বচনফাকি হুবহু একে। অন্যান্য গীত, পদ আৰু বচনসমূহৰ মাজেদিও এই প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয়।

৬ষ্ঠ পাঠ

অঙ্কীয়া নাট্যাভাস-সম্পন্ন সংস্কৃত নাট*

[ৰচনা-শৈলীত অদ্ভুত পৰিবৰ্ত্তন]

(১) ৰামকুমাৰ হৰণ—কবিচন্দ্ৰ দ্বিজ

(২) বিঘ্নেশ জন্মোদয়—গৌৰীকান্ত দ্বিজ

(৩) শঙ্খচূড় বধ—দীন দ্বিজ

(৪) ধৰ্ম্মোদয় নাটক—ধৰ্মদেৱ গোস্বামী

(৫) শ্ৰীকৃষ্ণ প্ৰয়াণম্—বিদ্যাবাগীশ

(৬) লক্ষ্মণৰ শক্তিশেল—ভকতৰঞ্জন দেৱ

এই নাটকেইখন মূলত সংস্কৃত নাট হলেও অঙ্কীয়া নাটৰ আভাস-সম্পন্ন হোৱাত ইয়াক অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য ক্ষেত্ৰত এক অভিনৱ সৃষ্টি বুলি কব পাৰি। সংস্কৃত নাটবোৰত সংস্কৃত ভাষাৰ লগতে নানাবিধ প্ৰাকৃত, অপভ্ৰংশ আদি ভাষাৰ সংযোগ কৰা হৈছিল। অঙ্কীয়া নাটবোৰ ব্ৰজাৱলী-প্ৰধান হলেও প্ৰয়োজন অনুসৰি ই সংস্কৃতৰ সংযোগ লাভ কৰিছে। এই সংস্কৃত নাটকেইখনত সংস্কৃত ভাষাৰ প্ৰাচুৰ্য্য থাকিলেও মাজে মাজে গীত, ভটিমা আদিত ব্ৰজাৱলী প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়। তুলনা-মূলক আলোচনাৰ বাবে তলত অঙ্কীয়া নাটৰ লগতে এই নাটবোৰৰ সাদৃশ্য আৰু পাৰ্থক্য-সূচক কেইটামান বিষয় উদ্ধৃত কৰা হ'ল—

সাদৃশ্য—

(১) আদ্যোপান্ত সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা

(২) সঙ্গীত-প্ৰাচুৰ্য্য

(৩) লেছাৰি, মুক্তাৱলী, ভটিমা (ভটিমা), কৌ (ৰাগ), একতাল (তাল) আদিৰ সন্নিৱেশ

---

* ইয়াৰ প্ৰথম তিনিখন নাট ১৯৬২ চনত ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাৰ সম্পাদনাত অসম সাহিত্য সভাৰ যোগেদি 'ৰূপকত্ৰয়ম্' নামৰ কিতাপত প্ৰকাশিত হৈছে। ইয়াত এই তিনিখন নাটৰ আলোচনা সেই প্ৰকাশিত পুথিৰ পাঠৰ ভিত্তিত কৰা হৈছে। ৪ৰ্থ, ৫ম, আৰু ৬ষ্ঠ নাট বৰ্তমান দুষ্প্ৰাপ্য; গতিকে, আলোচনা অসম্পূৰ্ণ।

(৪) ব্ৰজাৱলী গীত

(৫) আদি বা প্ৰস্তাৱনাৰ ভটিমা আৰু অন্ত্য বা শেষ ভটিমা ;

পাৰ্থক্য—

(১) নাট কেইখন একাঙ্ক নহয়।

(২) অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰতিটো সংস্কৃত শ্লোকৰ ভাঙনি ব্ৰজাৱলী গদ্যত লগে লগে দিয়া হয়। ইয়াত সেই ৰীতি নাই।

(৩) অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰস্তাৱনাত সূত্ৰধাৰৰ মুখত এষাৰ-দুষাৰ মাথোন বিক্ষিপ্ত সংস্কৃত গদ্য বচনৰ বাহিৰে, বাকী গদ্য-ভাগৰ মাধ্যম ব্ৰজাৱলী। ইয়াৰ গদ্য-ভাগৰ মাধ্যম সংস্কৃত।

(৪) প্ৰথম তিনিওখন নাটৰ প্ৰস্তাৱনাত 'মাৰ্দঙ্গিক' (অৰ্থাৎ মৃদঙ্গ-বাদক) নামৰ ভূমিকা এটিৰ সংযোগ কৰা হৈছে। অঙ্কীয়া নাটৰ গায়ন-বায়নসকলে গীত গায় আৰু বাদ্য (তাল-খোল-মিদং) বজায়। তেওঁলোকৰ মুখত বচন নাই। এই তিনিখন নাটৰ 'মাৰ্দঙ্গিক' অঙ্কীয়া নাটৰ 'সঙ্গী' নামৰ ভূমিকা-সদৃশ ; তেওঁ সূত্ৰধাৰৰ সৈতে আলাপ-আলোচনা কৰে।

(৫) 'বিম্নেশ জন্মোদয়' নাটকৰ বাহিৰে প্ৰথম দুখনত নাট্যকাৰৰ চৰম ৰাজানুগত্যৰ ভণিতা-সমূহ লক্ষ্য কৰিব লগীয়া। 'কাম কুমাৰ-হৰণ' নাটত বিভিন্ন গীত-পদ আদিত ৰাজ-ভক্তিসূচক বাক্য-বচন সন্নিৱেশ কৰাৰ উপৰিও, প্ৰস্তাৱনাত 'মাৰ্দঙ্গিক'ৰ বচনত ইয়াৰ এটা চৰম চানেকি কিদৰে সূচিত হৈছে তলৰ উক্তিটোৰ পৰা বুজা যাব—

'মাৰ্দঙ্গিক'—অয়ে সূত্ৰধাৰ কিমত্ৰ বিধেয়ম্ ?

(সূত্ৰধাৰ, ইয়াত কি হব ?)

সূত্ৰধাৰ—আঃ অৰে মাৰ্দঙ্গিকাধম, মলিনচক্ষুসা কিং ন পশ্যসি ? ৰাজাধিৰাজঃ শ্ৰীশিৱসিংহ মহিপালঃ শ্ৰীপ্ৰমথেশ্বৰী মহাদেব্যা সহ সমাগত্য নাটকিৰুমনা ৰঙ্গশালামুখমৱলোক্য সিংহাসনমাৰূঢ়ঃ স্থিতৱান্।

(হেৰ' অধম মৃদঙ্গ-বাদক, কণা চকু দুটাৰে তই দেখা নাই নেকি ? ৰাজাধিৰাজ স্বৰ্গদেও শিৱসিংহ মহাৰাণী প্ৰমথেশ্বৰী সহিতে অভিনয় চাবৰ মনেৰে আহি ৰঙ্গশালাৰ পিনে মুখ কৰি সিংহাসনত বহি আছেহি)।

(৬) প্ৰতিখন নাটৰ প্ৰতি অঙ্কৰ শেষত দেৱ-প্ৰশস্তি বা ৰাজ-প্ৰশস্তি আইন এক বৈশিষ্ট্য। 'কামকুমাৰ হৰণ' নাটত মন্ত্ৰী ৰঘুকুলৰ প্ৰতিও এনে প্ৰশস্তি-বচন দিয়া হৈছে।

ধৰ্মোদয় নাটক—(১৭৮০-১৭৯৪ খৃঃ) ধৰ্মদেৱ গোস্বামী—

[ৰূপক নাটৰ অভ্যুদয়]

নাট্যকাৰ ধৰ্মদেৱ গোস্বামী কামৰূপৰ কৈহাটি সত্ৰৰ গোঁসাই। 'প্ৰবোধচন্দ্ৰোদয়' নামৰ ৰূপক নাটৰ আৰ্হিত এই নাট ৰচিত; বিষয়-বস্তু মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহ; স্বৰ্গদেও গৌৰীনাথ সিংহক (১৭৮০—১৭৯৪ খৃঃ) ধৰ্মাৱতাৰ ৰূপে অঙ্কিত কৰি মোৱামৰীয়া বিলাকক পাপৰ প্ৰতীক ৰূপে কল্পনা কৰা হৈছে। স্বৰ্গদেও গৌৰীনাথ সিংহৰ ৰাজসভাত এই নাট অভিনয় কৰা হৈছিল।

'শ্ৰীকৃষ্ণ প্ৰয়াণম্' নাটৰ কলা-কৌশল সম্বন্ধে পুথিখনৰ পৰা একো কব পৰা নাযায়। কেৱল ইমানকে জনা যায় যে ইয়াৰ লিখক বিদ্যাবাগীশ; তেওঁ আচাৰ্য্য পঞ্চাননৰ পুত্ৰ। নাট্য-বস্তু মহাভাৰতীয়—পাণ্ডৱসকলে বনবাসৰ পৰা প্ৰত্যাৱৰ্ত্তন কৰাৰ পাছত শ্ৰীকৃষ্ণই শান্তিৰ প্ৰস্তাৱ লৈ কৌৰৱসকলৰ কাষ চাপিল; কিন্তু বিফল-মনোৰথ হৈ উভতি আহি সেই বিষয়ে পাণ্ডৱসকলক জনোৱাত তেওঁলোক যুদ্ধৰ বাবে সাজু হল। স্বৰ্গদেও প্ৰমত্তসিংহৰ দিনত (১৭৪৪-১৭৫০ খৃঃ) প্ৰসিদ্ধ দুৱৰা বংশৰ গঙ্গাধৰ বৰফুকনৰ আজ্ঞাক্ৰমে ৰচিত ই এখন দুই অঙ্কীয়া নাট। ৰচনাৰ প্ৰধান মাধ্যম সংস্কৃত হলেও, অঙ্কীয়া নাটৰ দৰে গীত, ভটিমা আদিৰ প্ৰয়োগে ইয়াক অঙ্কীয়া নাটৰ আভাস-সম্পন্ন কৰি তুলিছে। গীতবোৰত সংস্কৃত আৰু ব্ৰজাৱলীৰ অভিনৱ সংযোগ ঘটিছে। এটি গীতৰ নিদৰ্শন তলত উদ্ধৃত কৰা হ'ল—

"দ্ৰুপদ নন্দিনী দেৱী কুৰঙ্গ নয়নী।
গজেন্দ্ৰ গামিনী নীতিমতী ভগৱতী॥
কুৰুকুল অপকাৰমিহ হি স্মৰন্তী।
ৰাজসভা গতৱতী কৃষ্ণে নিৱেদতী॥
অভিমন্যু বীৰবৰ পঞ্চপুত্ৰ সমে।
যুদ্ধ কৰি মাৰা প্ৰভু দুষ্ট দুৰ্য্যোধনে॥"

ভণিতাত নাট্যকাৰে ৰজা আৰু মন্ত্ৰীৰ দীৰ্ঘ জীৱন কামনা কৰি এইদৰে লিখিছে—

"শ্ৰীমৎ প্ৰমত্তসিংহ বসুধা নাথ
প্ৰতাপতপঃ গো বিপ্ৰ প্ৰতিপালকঃ
প্ৰতিৰূপঃ নাস্ত্যস্য তুল্যো ভুবি
তস্যামাত্য প্ৰসিদ্ধ তত্ৰ দুৱৰা

বংশস্য বৃহৎ ফুকনো জীব্যাৎ
শ্ৰীকৃষ্ণ প্ৰয়াণম্ দ্বিতীয় অঙ্ক সমাপ্ত।"*

ভকতৰঞ্জন দেৱ প্ৰণীত 'লক্ষ্মণৰ শক্তিশেল' নাটৰ বিষয়-বস্তু ৰামায়ণৰ। ভাষাৰ মাধ্যম প্ৰধানকৈ সংস্কৃত হলেও, ব্ৰজাৱলী গীত আৰু ব্ৰজাৱলী গদ্য ঠায়ে ঠায়ে সংযোগ কৰা আছে। এই নাট স্বৰ্গদেও ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ (১৭৫১-১৭৬৮ খৃঃ) ৰাজসভাত অভিনীত হয়। নাটখনিত প্ৰয়োগ কৰা সংস্কৃত গদ্যৰ চানেকি এটি তলত দিয়া হ'ল—

"ৰে ৰে ইন্দ্ৰজিত বৰ্বৰ, মদ্ৱাক্যং শৃণু। ত্বম্ পঞ্চবৎসৰাৎ গুৰু-গৌৰৱম্ ন মন্যসে। তৱ পিতা লঙ্কেশ্বৰঃ যদ্ যদ্ মহৎ পাপম্ চকাৰ তৎ সৰ্বম্ তৱাগ্ৰে কথয়ামি—ধৰণ্যাং গুৰু-দ্বিজ গো-যজ্ঞান্ চ অলভত তৎ সৰ্বম্ ৱিনাশমকৰোৎ……।"†

ইয়াত থকা ব্ৰজাৱলী গীতৰ চানেকি—

"চলে কপিবৰ কৈলাশ নগৰ
বিতোপন দিব্যপুৰী।
ৰামৰ কাৰ্য্যক সিতো সাধিবাক
শিৱৰ হেন নগৰী॥
শ্বেত বৰ্ণচয় অতি সুশোভয়
মনোজ্ঞৰতন বৈদুৰ্য্য সদন
পেখি জুৰায় তনু মন॥
হেনয় নগৰে হনুমন্ত বীৰে
দ্বাৰ বিপৰীত ভৈলা উপস্থিত।
কৈৱল্যচৰণ ভকত ৰঞ্জন
সোহি পদ সুশোভিত॥"‡

প্ৰাচীন মৈথিলী নাটৰ সৈতে অসমীয়া নাটৰ সংযোগ সূত্ৰ

ব্ৰজাৱলী-মিশ্ৰিত এই সংস্কৃত নাটবোৰে অতীত অসমৰ সংস্কৃত ভাষা সাহিত্যৰ চৰ্চা থকাৰ স্পষ্ট প্ৰমাণ এটি দাঙি ধৰাৰ উপৰিও, প্ৰাচীন মৈথিলী নাটৰ সৈতেও

* 'আৱাহন' ১৮৫৪ শক ৪ৰ্থ বছৰ ৬ষ্ঠ সংখ্যা

† গিহিং সত্ৰৰ পূৰ্বাকাত কৃষ্ণাৰ মুখৰ পৰা শুনা'।

‡ উত্তৰ গুৱাহাটীৰ মহেন্দ্ৰ বৈশ্যৰ ঘৰত আৱিষ্কৃত।

অসমীয়া নাটৰ অইন এটি সংযোগ সূত্ৰৰ সন্ধান দিয়ে। মৈথিলী কবি বিদ্যাপতিৰ ব্ৰজাৱলীয়ে অঙ্কীয়া নাটৰ ব্ৰজাৱলীত কিছু ছাঁ পেলাব পাৰে বুলি আগতে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে (১ম আধ্যা 'ৰচনাৰ আনুমানিক উৎস' দ্ৰষ্টব্য)। ইয়াত মৈথিলী নাটৰ সৈতেও এটি সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা গ'ল। অতীতৰ মৈথিলী নাটবোৰত ভাষাৰ মাধ্যম আছিল সংস্কৃত আৰু মৈথিলী; বচনসমূহ সংস্কৃত আৰু গীতবোৰ মৈথিলীৰ মাধ্যমত ৰচনা কৰা হৈছিল। অসমৰ এই সংস্কৃত নাটবোৰৰ ভাষাও মূলত সংস্কৃত হলেও ব্ৰজাৱলী-বিমিশ্ৰিত হোৱাত এই সাদৃশ্য আকস্মিক নে অনুস্যূত অনুসন্ধানৰ বিষয়।

'অঙ্কাৱলী' (১ম ভাগ)ৰ পাতনিত কালিৰাম মেধিয়ে কৈছে, মৈথিলী কবি উমাপতিৰ কিছু প্ৰভাৱো অঙ্কীয়া নাটত পৰিব পাৰে। কিন্তু দুই-এজন সমালোচকৰ দৃষ্টিত উমাপতি ১৮শ শতিকাৰ কবি।* এই মত যদি সঁচা হবলৈ হয়, তেন্তে অষ্টাদশ শতিকাৰ এই অসমীয়া কবিসকলে মৈথিলী কবিক অনুকৰণ কৰি লিখিছে বুলি ভাবিবৰ কোনো কথাই নুঠে। এইবোৰ ৰচনা মৌলিক বুলিয়েই কব লাগিব।

* A History of Maithili Literature Vol 1. —Dr. J. Misra.

৭ম পট

অপ্ৰকাশিত অঙ্কীয়া নাট

এতিয়ালৈকে যিবোৰ অঙ্কীয়া নাট উদ্ধাৰ কৰা হৈছে তাৰ ভিতৰত অপ্ৰকাশিত নাটৰ সংখ্যাই অধিক। তলত এনে নাট কেইখনমানৰ কিঞ্চিৎ পৰিচয় দিয়া হ'ল—

জৰাসন্ধ-বধ—গোপাল (পুৰাতত্ত্ব বিভাগ); ভটিমা-অনুসৃত ছুটি. নান্দী-শ্লোকেৰে ইয়াৰ আৰম্ভণি হৈছে। বন্দী নৃপতি সকলৰ দুখ-দুৰ্দশা বৰ্ণনা কৰি জৰাসন্ধই গদ্যত বচন মাতে। এনে গদ্যাংশই নাটখনিৰ অধিক অংশ অধিকাৰ কৰিছে আৰু শেষত শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত এই দুৰ্জ্জয় জৰাসন্ধৰ পঞ্চত্ব প্ৰাপ্তি ঘটে। কাহিনী ভাগৱতীয়। 'ভকতি-বিহীন দীন গোপাল' ভণিতা নাট্যকাৰজনৰ আংশিক প্ৰকৃতি পৰিচায়ক।

কংস বধ নাট—জয়নাথ দেৱ
বলি-ছলন—জয়নাথ দেৱ
সীতাহৰণ (বালি-বধ)—জয়নাথ দেৱ
কুলাচল-বধ—লক্ষ্মীনাথ দেৱ

এই নাট চাৰিখন নমাটি সত্ৰৰ (শিৱসাগৰ)। জয়নাথৰ বসতিকাল ১৭০০—১৮৫০ খৃঃ; লক্ষ্মীনাথৰ ১৮০০-১৮৩০ খৃঃ আঃ।

'সীতাহৰণ'ৰ বাহিৰে বাকী কেইখনৰ আধাৰ গ্ৰন্থ ভাগৱত পুৰাণ আৰু মহাভাৰত। প্ৰকাশ মাধ্যম সংস্কৃত-ব্ৰজাৱলী।

সিন্ধুৰাপৰ্ব যাত্ৰা—লক্ষ্মীনাথ মহন্ত। জয়দ্ৰথ বধ—দুৰ্য্যোধনৰ কাহিনী মহাভাৰতীয়। যজ্ঞ-সম্পাদন হেতু সিন্ধুৰা নৃপতি বনলৈ যাওঁতে যি ঘটনা সংঘটিত হয় ইয়াত তাকেই নিৱেদন কৰা হৈছে। 'যাত্ৰা' শব্দৰ প্ৰয়োগ হলেও ই সৰ্বসাধাৰণ অঙ্কীয়া নাট্য-ৰীতি-সম্পন্ন ৰচনা বিনে অইন একো নহয়। কৃষ্ণভক্তিৰ সঘন উল্লেখ এই ৰীতিৰ অন্যতম লক্ষণ—

(১) "কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰ ছিল সাৰ
সিন্ধু ৰাজা যাত্ৰা বিহাৰ।"

(২) "কৃষ্ণৰ ভৃত্যৰ ভৃত্য লক্ষ্মীনাথে কয়।"

নাট দুখনৰ প্ৰাপ্তিস্থল পুৰাতত্ত্ব বিভাগ।

সুভদ্ৰা হৰণ—শ্ৰীৰমানন্দ দেৱ গোস্বামী
পতালিকাণ্ড—শ্ৰীৰমানন্দ দেৱ গোস্বামী

বাৰণ বধ—শ্ৰীপৰমানন্দ দেৱ গোস্বামী
তৰণীসেন বধ—শ্ৰীপৰমানন্দ দেৱ গোস্বামী
অমৃত মন্থন—শ্ৰীমহেশ্বৰ দেৱ গোস্বামী

প্ৰথম দুগৰাকি নাট্যকাৰ ভাই-ককাই; বসতিকাল—১৭৫০-১৮০০ খৃঃ আঃ; তৃতীয় গৰাকিৰ বসতিকাল—১৮০০—১৮৩০ খৃঃ আঃ। এই নাট পাঁচখনৰ প্ৰাপ্তিস্থল কৰতিপাৰ সত্ৰ—(দৰং)।

শঙ্কৰদেৱৰ জন্মযাত্ৰা—কেশৱকান্ত [চৰিত-মূলক নাটৰ অভ্যুদয়]

এইজনা নাট্যকাৰ ভাগৱতৰ ৭ম আৰু ৯ম স্কন্ধৰ ৰচক কেশৱ কায়স্থ হব পাৰে। নাটকত এওঁ শঙ্কৰদেৱৰ ভায়েকৰ নাতি আৰু শঙ্কৰ-ভক্ত বুলি আত্ম-পৰিচয় দিছে: গতিকে শঙ্কৰদেৱৰো নাতি। নাটৰ ৰচনা ষোড়শ শতিকাৰ আগৰ নহয়। গোপাল আতাৰ 'শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্মযাত্ৰা'ৰ অনুকৰণত নাটখনিৰ গাথনি নিৰ্মিত হৈছে। শ্ৰীশঙ্কৰদেৱক নায়কৰূপে ৰূপায়িত কৰি শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে অভিন্ন বুলি অঙ্কিত কৰা হৈছে। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য ক্ষেত্ৰত ই এটা স্মৰণীয় পদক্ষেপ। প্ৰাপ্তিস্থান পুৰাতত্ত্ব বিভাগ।

সম্বৰাসুৰ বধ—দ্বিজ ভৱকান্ত মহন্ত

স্বৰ্গদেও কমলেশ্বৰ সিংহৰ (১৭৯৫—১৮১০ খৃঃ) আজ্ঞাত এই নাট ৰচনা কৰা হৈছিল। নাট্যকাৰ ফুলবাৰী সত্ৰৰ অধিবাসী। বাঁহজেঙনি সত্ৰৰ বাসুকৃষ্ণ খনিকৰ নামৰ এজন ভক্তই এই নাটৰ নকল এটি লিখি উলিয়ায়। উত্তৰ লক্ষীমপুৰৰ গৰেহাগা মৌজাত ইয়াৰ ভাওনা হয়। ভণিতা তুলনীয়—

"কহে তুহি লীলা ভৱকান্ত দেৱ	বাঁহ জেঙনিৰ শ্ৰীবাসুকৃষ্ণ আনি লেখিলে,
ভৱকান্ত ফুলবাৰী সত্ৰাধিপ,	গৰেহাগা মৌজাত ভাও কৰিল।
সম্মতি—দাতা শ্ৰীকমলেশ্বৰ নৃপ	কৃষ্ণপুত্ৰ সম্বৰাসুৰ বধ নাট সমাপ্তম্।"

আখ্যান ভাগৱতৰ, প্ৰাপ্তিস্থল পুৰাতত্ত্ব বিভাগ।

ব্ৰজাৱলীৰ মাধ্যম হলেও আধুনিক অসমীয়া শব্দৰ প্ৰয়োগ-প্ৰাচুৰ্য্য নাটখনিৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। কামদেৱে যেতিয়া বুকু ফিন্দাই ফেৰ পাতি উঠে, সম্বৰাসুৰ মন্ত্ৰা কোতবাৰুই কামদেৱক অবাইচ ভাষাৰে গালি পাৰিছে; পবিত্ৰ ব্ৰজাৱলী বুলি কেনিবা লুকাল।

হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান নাট—পদ্মকান্ত (পূৰ্ণকান্ত)

শঙ্কৰদেৱৰ 'হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান' কাব্যৰ আৰ্হিত এই নাটখনিৰ নাট্যবস্তু নিৰ্মিত; খোৰক্তে কবলৈ হলে, ই শঙ্কৰদেৱৰ কাব্যৰ ৰূপান্তৰ বুলি কলেও ভুল নহয়। কেৱল

বিষয়-বস্তু ক্ষেত্ৰতে নহয়, ভাষা-বিষয়ক অনুকৰণো নাটখনিত লক্ষণীয় বিষয়; তলত ইয়াৰে নিদৰ্শন স্বৰূপে দুই-এটি উদ্ধৃতি দিয়া হ'ল; বিশ্বামিত্ৰৰ অগ্নিমূৰ্ত্তি দেখি কোৱা হৈছে—

"কৈব পৰা বৈ পৰিলেক ধূমকেতু, ঋষি বনবাসী ৰাজা ভৈলা আসি কেনি থাকো আমি।" (নাট)

"কৈব পৰা আসি পৰিলেক ইটো
বিশ্বামিত্ৰ ধূমকেতু
ই হেন ৰাজ্যত সুখত বঞ্চিবে
নপাইলো ইহাৰ হেতু।" (কাব্য)

বিশ্বামিত্ৰই উত্তৰ দিছে—

"জানিলো লৈবাক খোজ মোৰ ৰাজ্য কাঢ়ি
ধিক্ ধিক্ ধৰ্মহীন হৰিশ্চন্দ্ৰ হাৰী।" (কাব্য)

ভাষা-ৰীতি আধুনিক অসমীয়াৰ সৈতে সমান্তৰাল-প্ৰায়। ব্ৰজাৱলী প্ৰভাৱ নগণ্য। "ইকথা ৰহোক" এনে একোটা আকস্মিক বহিৰুক্তি কাৰ্য্য-কাহিনীৰ স্থান-কালৰ পাৰ্থক্যসূচক বচন।

"দীন হীন অল্পমতি পদ্মকান্ত বল
কৃষ্ণপদ শিৰে ধৰি পদ্মকান্ত বল।"

অন্যান্য বচনৰ উপৰিও এই ভণিতা নাট্যকাৰৰ কৃষ্ণ-পদ-গত চিত্তটিৰ সমুজ্জল ইঙ্গিত।

নাটখনিৰ প্ৰাপ্তিস্থল—চংচৌকী (নগাওঁ)—পুৰাতত্ত্ব বিভাগ।

অমৃত মন্থন যাত্ৰা—সন্ত দাস

ইয়াৰ বিষয়বস্তু আদিকাণ্ড ৰামায়ণ আৰু ভাগৱত পুৰাণ (৮ম আঃ)। প্ৰাপ্তিস্থান—পুৰাতত্ত্ব বিভাগ।

কংস বধ—	কৈবল্যানন্দন দেৱ
স্যমন্ত হৰণ—	"
অমৃত মন্থন—	"
ৰামজন্ম—	"
পুতনা বধ—	"
মৃত্তিকা ভক্ষণ—	"
ভোজন ব্যৱহাৰ—	"
ধেনুকাসুৰ বধ—	"

'ৰাম-জন্ম'ত বাহিৰে বাকী কেইখন নাট ভাগৱত পুৰাণৰ কাহিনীত প্ৰতিষ্ঠিত; কেউখনৰ প্ৰাপ্তিস্থান—দিহিংসত্ৰ।

[অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ সূচনা]

গোপীহৰণ—প্ৰেমভূষণ

এই নাটখনিও দিহিংসত্ৰৰ প্ৰাচীন সাঁচিপতীয়া সম্পদ। নাট্যকাৰ প্ৰেমভূষণ এই সত্ৰপ্ৰমুখৰ অন্যতম প্ৰমুখ অধিকাৰ। অইন কি, স্বৰ্গদেও শিৱসিংহই (১৭১৪—১৭৩৪ খৃঃ ৰাজত্বকাল) এওঁৰ সৈতে বন্ধুত্ব-পাশত পাশবদ্ধ হৈ তেওঁৰ প্ৰতি বহুপ্ৰকাৰ সহায়-সহানুভূতিৰ অবিহণা আগ বঢ়াইছিল। তেওঁৰ পুত্ৰসৱৰ ভিতৰত কৈৱল্যনন্দন দেৱ অধিক খ্যাতিমন্ত। ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট্যাষ্টকৰ নিপুণ খনিকৰ কৈৱল্যনন্দন ১৭১৫ খৃষ্টাব্দত সংসাৰধামত অৱতীৰ্ণ হয়। ব্যক্তিগত আৰু ৰাজনীতিগত হেতু বিশেষত তেওঁ স্বৰ্গদেও ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ বিশেষ সাদৰ সম্ভাষণ লাভ কৰে। দেৱোপম দৈহিক সৌন্দৰ্য্য আৰু অনুপম ব্যক্তিত্ব তেওঁৰ উত্তম পৰিচায়ক আছিল। কেৱল এয়ে নহয়, প্ৰত্যক্ষ ৰাজ-লক্ষণ-ৰাজিয়ে তেওঁৰ প্ৰতি ৰজাঘৰীয়া দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিবলৈও সক্ষম হয়। তেওঁৰ পাণ্ডিত্যই সকলোকে চমক খুৱায়। তেওঁ ৰাজ-সম্মান লাভ কৰে; ৰজাঘৰীয়া প্ৰশংসা-বাণীয়ে তেওঁৰ মৰ্য্যদা বঢ়ায়। ৰজাঘৰৰ পৰা তেওঁক "চিকুণ গোঁসাই" সংজ্ঞাৰে বিভূষিত কৰা হৈছিল। ৰজাঘৰৰ পৰা এনেবোৰ অনুগ্ৰহ-নিগ্ৰহ লাভ কৰি দিহিং সত্ৰ এসময়ত জয়-জয় ময়-ময় হৈ পৰিছিল আৰু এই সত্ৰখনক 'ৰাজসত্ৰ' আখ্যাও দিয়া হৈছিল।*

যশস্বী বঙ্গ-কবি মাইকেল মধুসূদন দত্তক (১৮২৮—১৮৭৩ খৃঃ) বঙ্গ-সাহিত্যত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ উদ্‌ভাৱক বুলি কোৱা হয়; আৰু অসমীয়াত তেওঁৰ ৰীতি অনুকৰণ কৰিয়েই অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ হয় বুলি মত পোষণ কৰা হৈছে। কিন্তু দিহিং সত্ৰৰ এই নাট্যকাৰ গৰাকিৰ ৰচনালৈ মন কৰিলে এই মত আৰু নৰজে। কৈৱল্যনন্দনৰ আবিৰ্ভাৱ কাল ১৭১৫—১৭৮২ খৃঃ, অৰ্থাৎ মাইকেল মধুসূদনতকৈ প্ৰায় এশবছৰ আগ। তেওঁৰ ৰচনাৰ ঠায়ে ঠায়ে এইবিধ ৰচনা-ৰীতিৰ আভাস শিপাই পৰা দেখা যায়; কবিসুলভ সৰস কল্পনা অনুভৱ কৰা যায়। তেওঁৰ ৰচনাৰ পৰা দুই-এটি উদ্ধৃতি তলত দিয়া হল—

"আঃ ৰক্ষিব কিমতে মধুপুৰে—
শুন হেৰ অক্ৰুৰ মম বাক্য
বৃষ্ণি কুলে তমু বিনে—
নাহি শ্ৰেষ্ঠ হিতকাৰী মম-

* দিহিং সত্ৰৰ বুৰঞ্জী—ভক্তেশ্বৰ ৰৰা।

ৰথে চৰি গৈয়া ৰাম-কৃষ্ণক বুজায় আনিয়ো হেথা।
কুবলয় দন্ত ভিৰি মৰাইবো
চলে-বলে প্ৰাণ যদি ৰহে
ৰঙ্গশালা পাঞ্চিবেক—
মল্লসবে বন্ধ ভিৰি মাৰিবেক
এহি উপায় কৰি বৈৰক নাশিবো।
আত্মাক ৰক্ষা কৰিবো।" * ('কংস-বধ')

গীত-পদ-ঘোষা ৰূপী কাব্যকাননো 'চিকুণ-গোসাঁই'ৰ চিকণ লেখনীৰ পৰশ পাই ৰূপে-ৰসে বিনন্দীয়া হৈ পৰিছে আৰু তাতো তেওঁৰ এই অপূৰ্ব ৰচনাৰীতিয়ে ভূমুকি নেমাৰি থকা নাই। তেওঁৰ অমিত্ৰাক্ষৰত কোনো সুস্থিৰ-ৰীতি চকুত নপৰে; কেতিয়াবা বচন এফাকিৰ আদিতে, কেতিয়াবা মাজত আৰু কেতিয়াবা শেষত যতি বা বিৰতিৰ উমান হয়; আৰু তাতে পৃথক শাৰী বা পৃথক ছেদৰ অনুমান হয়।

স্যমন্তহৰণ—বল্লভচন্দ্ৰ দেৱ, দিহিং সত্ৰত প্ৰাপ্ত।

ফল্‌গুযাত্ৰা—(১) যদুমণিদেৱ ('ৰৰআতা')—এই নাট দ'ল-যাত্ৰা উপলক্ষে অভিনয় কৰিবলৈ ভাল।

অজামিল উপাখ্যান—(২) উদিতৰামদেৱ, আখ্যান ভাগৱতস্থ। উদিতৰাম ৰতিকান্তৰ পুত্ৰ আৰু যদুমণিদেৱ-পৌত্ৰ।

ভীষ্ম-নিৰ্য্যাণ (৩)—পূৰ্ণানন্দদেৱ

সাৱিত্ৰী-উপাখ্যান (৪) পূৰ্ণানন্দদেৱ—পূৰ্ণানন্দদেৱ ঊনবিংশ শতিকাৰ আদি ছোৱাৰ লোক; তেওঁৰ দুয়োখন নাটৰ আধাৰ গ্ৰন্থ মহাভাৰত। প্ৰথমখনত দান আৰু যজ্ঞাদিত ভীষ্মদেৱৰ মহানুভৱতা প্ৰকাশ পাইছে, দ্বিতীয়খন সাৱিত্ৰী-সত্যৱানৰ উপাখ্যানমূলক অঙ্ক। শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু পাণ্ডৱৰ কথোপকথনেৰে নাট্য-বস্তুৰ পাতনি মেলা হৈছে।

(৫) কংসবধ—বৃন্দাৱন গোস্বামী
(৬) সুভদ্ৰা-হৰণ— "
(৭) বঘাসুৰ বধ— "

এইকেইখন নাট্যকাৰ ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগৰ। তেওঁৰ নাট্য-বস্তু ভাগৱত-মুখী।

* দিহিং সত্ৰৰ বয়োবৃদ্ধ খ্যাতিমন্ত শিল্পী সূৰ্য্যকান্ত ভূঞাৰ মুখত শুনা।

(৮) যুধিষ্ঠিৰৰ ৰাজসূয় যজ্ঞ—বিষ্ণুচন্দ্ৰদেৱ
(৯) কূৰ্মবলী বধ— „
(১০) কৰ্ণ-পৰ্ব—বিষ্ণুচন্দ্ৰদেৱ
(১১) অভিমন্যু বধ— „

কেউখন মহাভাৰতীয়; নাট্যকাৰ ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগৰ।

(১২) অশ্বমেধ পৰ্ব—জগদীশচন্দ্ৰ দেৱ
(১৩) বলিছলন— „
(১৪) কৰ্ণ পৰ্ব— „
(১৫) দ্ৰোণপৰ্ব—জগদীশচন্দ্ৰ দেৱ
(১৬) গদা পৰ্ব— „
(১৭) ইন্দ্ৰজিত বধ— „ *

ঊনবিংশ-বিংশ শতিকাৰ দোমোজাত জগদীশচন্দ্ৰ দেৱৰ আবিৰ্ভাৱ হয়। 'বলি-ছলন'ত বাদে বাকী কেউখন নাট মহাভাৰতীয়। ব্ৰজাৱলী ভাষা মাধ্যমত ৰচিত সূত্ৰধাৰী বচন অবিহনে তেওঁৰ নাট্যাৱলীয়ে অঙ্কীয়া নাটৰ অঙ্ক সম্পূৰ্ণভাৱে আকোৱালি লোৱা নাই।

সীতাহৰণ নাট—গোপালদেৱ
পতালি কাণ্ড নাট— „
কুলাচল-বধ নাটক—কমল
অভিমন্যু-বধ—লক্ষ্মীকান্ত
বাৰণ-বধ নাটক—ৰমাকান্ত
কুমৰ হৰণ বা হৰিহৰ যুদ্ধ —লক্ষ্মীনাথ
কুমৰ হৰণ—কামদেৱ

এই কেইখন পুৰাতত্ত্ব বিভাগত আছে। ইয়াৰ ভিতৰত 'বাৰণ-বধ-নাটক' প্ৰায় আধুনিক; ইয়াত ব্ৰজাৱলী প্ৰয়োগ যৎসামান্য। পদাৱলীত প্ৰাচীন অসমীয়াৰ আচোৰ পৰিছে; উদাহৰণ—

"কপিয়ে ৰাম কৰে ঘোৰ যুদ্ধ
বানৰে পৰ্বতে কৰয় ঘোৰ যুদ্ধ
ৰাক্ষসে মাৰয় বানৰ জাকে জাকে
বানৰে ৰাক্ষসে মাৰয় জাকে জাকে"।

---

* ওপৰত নাম দিয়া সোতৰখন নাটৰ পৰিচিতি যোৰহাটৰ সৰবৰহী আইনজ্ঞ শ্ৰীমোহনচন্দ্ৰ মহন্তদেৱৰপৰা পোৱা হয়। নাট্যকাৰ সৱৰ নাম আবিৰ্ভাৱ কাল অনুসৰি দিয়া হৈছে।

মুক্তাৱলী ছন্দ প্ৰয়োগে সীতাদেৱীৰ অন্তৰৰ বিষাদ-তৰঙ্গ কিদৰে উথলায় দৰ্শনীয়।

কিনো মই বাণী জীৱতিয়ে বন্দী
বিধতায়ে দন্দি কৰিলেক বন্দী (এ)।"

ক্ৰোধান্ধ লঙ্কাধিপতিয়ে সীতাৰ ওপৰত ক্ৰোধৰ প্ৰতিশোধ লবলৈ যেতিয়া লৰি যায়, ৰজাৰ বৃদ্ধ মন্ত্ৰীয়ে তেওঁক এইদৰে বুজনি দি উত্তপ্ত মনত শান্তি-পানী ঢালিছে—

"তোমাৰ পুত্ৰ লক্ষ্মণে মাৰল,
সীতাক কি নিমিত্তে কাটহ,
এক জনী চুৰি কৰয়
আউৰ জনীৰ চুলি কটা যায়।"

মুক্তি-মঙ্গল ভটিমাৰ ভাষা ব্ৰজাৱলী।

(১) প্ৰলম্ব-বিঘাত যাত্ৰা—ৰমাকান্ত
(২) শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিজয় যাত্ৰা—শম্ভুনাথ
(৩) কংস বধ—কৃষ্ণকান্ত অধিকাৰ
(৪) ৰুক্মিণী হৰণ— „
(৫) ৰাজসূয় যজ্ঞ— „
(৬) দূতি-সংবাদ— „
(৭) অঘাসুৰ বধ—লক্ষ্মীকান্ত অধিকাৰ
(৮) ব্ৰহ্মমোহন— „
(৯) ভোজন ব্যৱহাৰ—লক্ষ্মীকান্ত অধিকাৰ
(১০) মুক্তা হৰণ—চন্দ্ৰকান্ত অধিকাৰ
(১১) কৃষ্ণ কেলি— „
(১২) অভিমন্যু বধ—চন্দ্ৰহাস অধিকাৰ
(১৩) ভীষ্মৰ শৰশয্যা— „
(১৪) পাণ্ডৱৰ স্বৰ্গাৰোহণ— „
(১৫) বৃত্ৰাসুৰ বধ— „

ইয়াৰ প্ৰথম দুখন পুৰাতত্ত্ব বিভাগৰ, বাকী কেইখন কমলাবাৰী সত্ৰৰ।

বিৰাট পৰ্ব—কৃষ্ণকান্ত (আৱাহন ২য় বছৰ ৯ম সংখ্যা ১৮৫৩ শক)

(সংগ্ৰহ-কৰোতা শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ দাস)

সাততিৰিশটা পাত থকা ই এখন সাঁচিপতীয়া নাট। প্ৰথমতে এটা সংস্কৃত শ্লোক দিয়া আছে। তাৰ পাছৰ আৰম্ভণি এইদৰে—

"জয় জয় যুধিষ্ঠিৰ বহি,
নানা দুখে বনে চলি যাই।
পদ— দ্বাদশ বৎসৰ বঞ্চি বনে
অজ্ঞাত থাকিতে ভৈলা মনে।
পঞ্চজনে কৰি এক চিত্ত
বিৰাট নগৰে উপনীত।"

শেষ ভণিতা—

"তীক্ষ্ণ দশ বান দিয়া কৰেন প্ৰহাৰ।
বানাঘাতে অচেতন গঙ্গাৰ কুমাৰ॥
অচেতন দেখি ৰথ ফিৰায় সাৰথি।
কৃষ্ণকান্ত ভণে গিত ভাবিয়া শ্ৰীপতি॥"

অঙ্কীয়া নাটৰ সংখ্যা-বহুলতা আৰু গতানুগতিকতা

কুৰি শতিকাৰ আগ ভাগত যি কেইখন অঙ্কীয়া নাট প্ৰকাশ হৈছে সি আঙুলি মূৰত লেখিব পাৰি; অপ্ৰকাশিত নাটেৰেইহে আমাৰ নাট্য-সাহিত্য ভঁৰাল মেট্-মৰা। ইয়াৰ প্ৰথম কাৰণ এই যে যি সময়ত এইবিধ নাট ৰচনাৰ প্ৰয়োজন হৈছিল সেইটো পুথি প্ৰকাশৰ যুগ নহয়। ভাৰতৰ অন্যান্য ঠাইতো তেতিয়া আজিৰ দৰে ছাপাখানাত কিতাপ ছপা হোৱা নাই। অসমলৈ ছাপাখানাৰ প্ৰথম আমদানি হয় ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজ-ভাগত, মিছনেৰি সকলৰ অনুগ্ৰহত; আৰু তেতিয়াৰ পৰাহে দুই-এখনকৈ অসমীয়া কিতাপ ছপা হব ধৰে। দ্বিতীয় কাৰণ, ছাপাখানা স্থাপন হোৱাৰ পিছতো জনসাধাৰণৰ ধৰ্মান্ধতাই বহুদিনলৈকে ধৰ্মপুথিৰ প্ৰকাশ-পথ বন্ধ কৰি ৰাখে; অঙ্কীয়া নাটবোৰো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহ'ল। হাতে-লিখা ধৰ্মপুথিৰ প্ৰতি থকা বংশগত আস্থা-নিষ্ঠাই অসমীয়া নাটসমূহক নামঘৰ, মণিকূট আদিৰ পৰা কোনো মতেই উলিয়াই দিব নোখোজে। অইন কি, আজি-কালিও এনেবিধ পুথি এখন ছপাব খুজিলে আদেশ-নিৰ্দেশৰ প্ৰাৰ্থী হৈ দহ ঠাইত দহজনৰ কাষ চাপিব লগীয়া হয়।

অঙ্কীয়া নাটৰ ঐতিহ্য পুৰাণ, কিন্তু ৰচনা ব্যাপক। যিমান দিনলৈকে অসমত সত্ৰ-সংহতিসমূহ থাকিব, সিমান দিনলৈকে ইয়াৰ ৰচনা অব্যাহত হৈ থাকিব বুলি বিশ্বাস হয়। প্ৰতিজন সত্ৰাধিকাৰেই অভিষেক-কালত একোখনি নাট ৰচিব লাগে, স্বৰ্গত পিতৃপুৰুষৰ তিথি উপলক্ষে নাম-ভাওনা কৰিব লাগে। কোনো কোনোৱে ব্যক্তিগত কাৰণতো বৰসবাহ (লগতে ভাওনা) আদি নামকীৰ্ত্তনৰ মানস কৰে; তেতিয়াও নাট-ভাওনাৰ কথা স্বাভাৱিকতে ওলায়। এইদৰে অঙ্কীয়া নাটৰ সংখ্যা বৃদ্ধি হৈ আহিছে। আধুনিক নাট ৰচনাৰ লগে লগে সমান্তৰাল ভাবে অঙ্কীয়া নাট ৰচনাও চলি আছে।

অঙ্কীয়া নাটৰ ৰচনা প্ৰায় গতানুগতিক। পিতৃপুৰুষৰ মৃত্যুৰ পিছত পুত্ৰই অনায়াসে সম্পত্তি লাভ কৰাৰ দৰে কোনো কোনো সত্ৰত পুত্ৰই সত্ৰাধিকাৰ পদ লাভ

কৰে। গতিকে কেতিয়াবা অধোগ্যজনেও এনে গুৰুভাৰ বহন কৰিব লগীয়া হয় আৰু পূৰ্ব প্ৰথা অনুসৰি অন্ততঃ নাট এখনি ৰচনা কৰিবলৈ বাধ্য হৈ পৰে। ফলত, ক-বুলিব নজনাজনে ৰত্নাৱলী পঢ়িবলৈ যোৱা যেন হয়। বিদ্যা-বুদ্ধিৰ অভাৱ হেতুকে তেওঁ যথা দৃষ্টং তথা লিখিতং কৰি পাল মাৰিব লগীয়াত পৰে ; ৰচনা গতানুগতিক হয়। সেয়েহে কোনোবোৰ নাট কোনোবা এখনৰ হুবহু অনুকৰণ। দ্বিতীয় কথা, অভিষিক্ত অধিকাৰজন কৃতবিদ্য অথবা যথাযুক্ত অৰ্হতা-সম্পন্ন হলেও পূৰ্ব-ৰচনা ৰীতিৰ প্ৰতি মোহান্ধতা আৰু একান্ত আনুগত্য থকা বাবে, তেনেজনৰ ৰচনাও বহু-বিষয়ত গতানুগতিক হৈ পৰে। এখন নাট পঢ়িলে অইনখন পঢ়িবৰ ইচ্ছা নহয়, দুখন পঢ়িলে দহখনৰ ৰূপ-ৰসৰ উমান পোৱা যায়। মহাপুৰুষ দুজনাৰ খোজতে খোজ মিলাই, লেখনীতে লিখি নাট্যৰসৰ কলা-কৌশল প্ৰায় অপৰিৱৰ্ত্তিত আৰু গতানুগতিক হৈয়ে ৰ'ল। সেয়েহে অসমীয়া নাটৰ শ্ৰেণী-বিভাগ কৰিবলৈ হলে বিষয়-বস্তু অবিহনে অইন উপায় একোটোৱেই নাই। মহাপুৰুষ দুজনাৰ প্ৰতি থকা একান্ত ভক্তি-প্ৰৱণতাই অসমীয়া নাটৰ সাহিত্যিক দিশটোক এটা নিৰ্দ্দিষ্ট আৱেষ্টনীৰ মাজত অৱৰুদ্ধ কৰি ৰাখি আহিছে। সেয়েহে সংখ্যাবহুল হলেও এইবিধ নাটৰ গুণাগুণৰ হ্ৰাস-বৃদ্ধি নহ'ল বুলি কলেও অত্যুক্তি নহয়। তৃতীয় কথা, "নামূলং লিখ্যতে কিঞ্চিৎ" মহাপুৰুষৰ এই অমোঘ নীতিত খামোচ মাৰি ধৰি থকাৰ হেতুকেও নাটবোৰৰ ৰচনা শৈলীৰ ৰূপ-ৰীতি প্ৰতিটোৱেই চিৰদিন যেন সাঁচত মৰা বিধৰ—একমেৱাদ্বিতীয়ম্ হৈয়ে ৰ'ল।

৮ম পাঠ

ভাৰতীয় বিভিন্ন ভাষাত নাট-ৰচনাৰ পাতনি

বঙালী—মহাপুৰুষ শ্ৰীচৈতন্যদেৱে (১৪৮৬-১৫৩৪ খৃঃৰ) তেওঁৰ সঙ্গীগণৰ সৈতে ‘ৰুক্মিণীহৰণ’ নামেৰে যাত্ৰা এখন অভিনয় কৰাৰ বৰ্ণনা ‘চৈতন্য ভাগৱত’ত পোৱা যায়। কিন্তু এই যাত্ৰা নাটকখনৰ লিখকৰ পৰিচিতি একো জনা নাযায়। সেইদৰে তেওঁৰ প্ৰেৰণাত তেওঁৰ শিষ্য পশ্চিম ভাৰত নিবাসী ৰামানন্দ ৰায়ে ‘জগন্নাথ বল্লভ’ নামেৰে এখন সংস্কৃত নাটক লিখে; এই নাটক জগন্নাথৰ মন্দিৰত অভিনীত হয়, ইয়াত দেৱদাসীগণে স্ত্ৰী ভূমিকাসমূহ ৰূপায়িত কৰে। চৈতন্যদেৱৰ বঙ্গদেশীয় শিষ্য ৰূপ গোস্বামীয়ে তিনিখন সংস্কৃত নাট লিখে—‘বিদগ্ধ মাধৱ’ (১৫৩২), ‘ললিত মাধৱ’, (১৫৩৭), ‘দানকেলি কৌমুদী’ (১৫৫৩)। নাটক কেইখনৰ বিষয়-বস্তু ৰাধাকৃষ্ণ প্ৰেম। প্ৰথমখন পোনতে বৃন্দাবনত অভিনীত হয়। সপ্তদশ শতাব্দীত ‘বিদগ্ধ মাধৱ’ আৰু ‘দানকেলি’ যদুনন্দন দাসৰ দ্বাৰা বঙালীলৈ অনুবাদ কৰা হৈছিল। অষ্টাদশ শতাব্দীৰ শেষ ভাগত স্বৰূপানন্দ গোস্বামীয়ে ‘ললিত মাধৱ’ বঙালীলৈ অনুবাদ কৰে। পৰমানন্দ সেন কবি কৰ্ণপুৰে ১৫৪০ খৃষ্টাব্দৰ আগতে ‘চৈতন্য চন্দ্ৰোদয়’ নামৰ সংস্কৃত নাটক এখন ৰচনা কৰে। ১৭১২-১৩ খৃষ্টাব্দত পুৰুষোত্তম মিশ্ৰই ইয়াৰ বঙ্গানুবাদ কৰে। চৈতন্যৰ মৃত্যুৰ পিছত ষোড়শ শতাব্দীত গোবিন্দ দাস কবিৰাজে ‘সঙ্গীত মাধৱ’ নামৰ এখন সংস্কৃত নাটক লিখে।

এই সংস্কৃত নাটবোৰৰ অভিনয় বৰ বেছিকৈ নহৈছিল; কিন্তু লগে লগে অলিখিত অৱস্থাত থকা যাত্ৰা কিছুমানৰ সঘন অভিনয় হৈছিল। লিখিত নাটকৰ অভিনয় নাই; অলিখিতবৰহে অভিনয় হয়—ই এটা লক্ষণীয় বিষয়। প্ৰথমতে ‘কালীয়দমন’ বিষয় লৈ বহুতো যাত্ৰা হয়; কালক্ৰমত এনে এটা যুগ আহিল যেতিয়া যেই কোনো শ্ৰীকৃষ্ণ-বিষয়ক যাত্ৰাকেই এই নামেৰে অভিহিত কৰা হব ধৰিলে। ইয়াৰ পিছত কৃষ্ণযাত্ৰা আৰু চণ্ডীযাত্ৰাও (দেৱীচণ্ডী লৈ) হব ধৰিলে। ইয়াৰ লগে লগে চৈতন্য-যাত্ৰায়ো সৰ্বসাধাৰণৰ মন মুহিব ধৰিলে। বিদ্যা আৰু সুন্দৰৰ প্ৰেম আখ্যানটো যাত্ৰাৰ আকৰ্ষণীয় বিষয় হোৱাত ‘বিদ্যাসুন্দৰ’ যাত্ৰা কিছুদিন চলিল। এইদৰে ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগ পালেহি। তেতিয়া পাশ্চাত্য প্ৰভাৱে যাত্ৰাক

প্ৰভাৱান্বিত কৰিছে। এই প্ৰভাৱত গিৰিশচন্দ্ৰ ঘোষ (১৮৪৪-১৯১২)ৰ নাটবোৰ ওলাল। ইয়াৰ আগতে অৰ্থাৎ অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষ ভাগত হেৰাচিম লেৰ্‌দেক্‌ নামৰ কচ এজনে "The Disguise" নামৰ ইংৰাজী নাটক এখন ৰঙলালৈ অনুবাদ কৰে আৰু ১৭৯৫ খৃষ্টাব্দত ইয়াৰ অভিনয় হয়। কিন্তু এই অনূদিত নাটকখন অপ্ৰকাশিত হৈ থাকিল। ১৮৫২ চনত পাশ্চাত্য অনুকৰণত লিখা যোগেন্দ্ৰচন্দ্ৰ গুপ্তৰ 'কীৰ্ত্তিবিলাস' নামৰ প্ৰথম ট্ৰেজেদি আৰু তাৰাচৰণ শিকদাৰৰ 'ভদ্ৰাৰ্জুন' (প্ৰথম কমেডি) ৰচনা হয়। ইয়াৰ পিছতেই হৰচন্দ্ৰ ঘোষৰ 'ভানুমতী চিত্ত বিলাস' ('The Merchant of Venice'ৰ অনুকৰণত) লিখা হয়। কিন্তু কোনোখন নাটক অভিনয় হোৱা নাই।

১৮৫৭ চন বঙ্গ নাট্য সাহিত্যৰ লেখত লবলগীয়া বছৰ। এই বছৰত চাৰিখন প্ৰকাশিত নাটকে জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰে—'অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্' (নন্দকুমাৰ ৰায়), 'কুলীন কুল সৰ্বস্ব' (১৮৫৪—ৰাম নাৰায়ণ তৰ্কৰত্ন), 'বেণী সংহাৰ' (ৰাম নাৰায়ণ) বিক্ৰমোৰ্বশী (কালীপ্ৰসন্ন সিংহ)।

হিন্দী

পঞ্চদশ শতিকাৰ পৰা উনবিংশ শতিকাৰ ভিতৰত বৈষ্ণৱ ধৰ্মক ভিত্তি কৰি ভাৰতৰ বিভিন্ন অঞ্চলত আঞ্চলিক ভাষাত নাটক ৰচিত হয়। ইতিহাসৰ পৰা যিমান দূৰ জনা যায় ১৮৬৭ খৃষ্টাব্দ পৰ্য্যন্ত হিন্দীত কোনো মৌলিক নাটক ৰচনা হোৱা নাছিল। ১৮৬৭-৮৫ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত ভাৰতেন্দু হৰিশ্চন্দ্ৰৰ হাতত হিন্দী ভাষাত বিবিধ বিষয়ক ৰচনা সম্ভাৰ সৃষ্টি হয়। ইয়াৰ ভিতৰত 'বিদ্যা-সুন্দৰ' (১৮৬৮ খৃঃ) আৰু 'সত্য হৰিশ্চন্দ্ৰ' বৈষ্ণৱ ভাৱাপন্ন নাটক। 'সত্য হৰিশ্চন্দ্ৰ' নাটকৰ অঙ্ক আৰু দৃশ্য সমূহৰ মাজে মাজে প্ৰসিদ্ধ ৰাগ-ৰাগিণী-সম্বলিত গীতৰ সংযোগ আছে।

ভাৰতেন্দুৰ আগতে পণ্ডিত হৃদয়ৰামে 'হনুমন্নাটক'ৰ অনুবাদ কৰে (ষোড়শ শতিকাৰ উত্তৰাৰ্দ্ধত)। ইয়াৰ পিছত 'প্ৰবোধচন্দ্ৰোদয়' আদি পদ্যময় নাটকৰ ৰচনা হয়।

মুছলমান সকলৰ শাসনকাল ছোৱাত ভাৰতৰ বহু ঠাইত কৃষ্ণলীলা আৰু ৰামলীলাৰ যাত্ৰাভিনয় হৈছিল। শাসক সকলে নিজেই কোনো কোনো ঠাইত ইয়াৰ পৃষ্ঠপোষক ৰূপে কাৰ্য্য পৰিচালনা কৰিছিল। ১৮৫৩ খৃষ্টাব্দত নবাবৰ আদেশত অমানৎ নামেৰে এজন সাহিত্যানুৰাগীয়ে 'ইন্দ্ৰসভা' নামেৰে এখন নাটক

ৰচনা কৰে। ইয়াৰ পিছত ভাৰতেন্দু হৰিশ্চন্দ্ৰই সংস্কৃতৰ আদৰ্শত নতুন ধৰণৰ চুটি চুটি নাটক কিছুমান লিখে। হিন্দী নাটক ৰচনাৰ আৰ্হি মূলতঃ প্ৰাচ্য (অৰ্থাৎ সংস্কৃত); অভিনয়ৰ আদৰ্শ পাশ্চাত্য (অৰ্থাৎ ইউৰোপ)।

উৰীয়া

পঞ্চদশ শতিকাত সৰলা দাস-ৰচিত মহাভাৰতৰ দিনৰপৰা উৰীয়া ভাষাত সাহিত্যৰ ঢল উঠে। ইয়াৰ পিছতে নাট্য সাহিত্যৰ উন্মেষ হয়। সূৰ্য্যবংশী সম্ৰাট সকলৰ ৰাজত্বকাল ছোৱাৰ ভিতৰত নাট্য কলা আৰু ৰচনা কৌশলে কিছু উৎকৰ্ষতা লাভ কৰিলে। এই নাটকবোৰ প্ৰথমতে জগন্নাথ মন্দিৰত অভিনীত হয়। আগৰপৰা প্ৰচলিত হৈ থকা সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃত নাটকৰ ঠাইত উৰীয়া ভাষাত পোন প্ৰথম 'পৰশুৰাম ব্যায়োগ' নামৰ নাটখন ৰচনা কৰিলে সম্ৰাট কপিলেন্দ্ৰই। সম্ৰাটসকলে শান্তিৰ সময়ত তেওঁলোকৰ সৈন্যগণক যুদ্ধ অভিযানৰ প্ৰথম ঘটনা সমূহৰ নাটকীয় অভিনয় কৰিবলৈ উদগনি দিয়ে। এইদৰে নাট্য শিল্পৰ প্ৰতি তেওঁলোকৰ মাজত প্ৰবল অনুৰাগ অঙ্কুৰিত হয়। অষ্টাদশ শতিকাৰ মাজ ভাগত হিন্দী-গীত-বহুল 'গৌৰী হৰণ' নামেৰে অইন এখন নাটক ৰচনা হয়। এই নাটক ৰচনাৰ মুখ্য উদ্দেশ্য আছিল মহাৰাষ্ট্ৰীয় শাসকসকলৰ মনোতুষ্টি সাধন।

পাঞ্জাবী

ৰাস—পাঞ্জাবী সাহিত্যত 'ৰাস' মানে শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলা অৱলম্বন কৰি লিখা যেই সেই নাটক।

নাটক—ই এবিধ গহীন ৰচনা; বিষয়বস্তু যুদ্ধ-বিগ্ৰহ, প্ৰেম, ধৰ্ম আদি পৌৰাণিক আখ্যান-সংযুক্ত।

চং—অলিখিত অথবা মৌখিক ৰচনাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি নিৰ্ম্মাণ কৰা ই এবিধ নাটকীয় ধেমালি। বিভিন্ন ঠাইত ভ্ৰমণ কৰি ফুৰা পৰিব্ৰাজক 'ভাণ্ড' ('Bhand') আৰু 'ধদি' ('Dhadi') সকলৰ দ্বাৰা ইয়াৰ অভিনয় হয়। ভাণ্ড সকলে হাতত ঢাকঢোল লৈ নাটকীয় ধেমালি দেখুৱাই ফুৰে। পঞ্জাবৰ অন্যান্য নাটকীয় অনুষ্ঠানৰ ভিতৰত ৰাস ধৰিয়া, ৰামলীলা আৰু পুতলা নাচ উল্লেখযোগ্য। ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগত গদ্য নাটক লিখা হয়। 'চৰাৰ-কৌৰ' (Sharab-Kaur); লেখক শ্বৰণ সিং। অইন এখন ৰূপক নাটক ৰাজা 'লাখদতা সিং'।

ৰাজস্থান

ৰাজস্থানৰ ৰামলীলা আৰু ৰাসলীলা উল্লেখযোগ্য নাট্যানুষ্ঠান। ৰাজস্থানৰ ভট্টৰ লৈতে পাঞ্জাবৰ 'ধদি'ৰ কিছু সাদৃশ্য আছে। এওঁলোক গায়ক, কবি। এওঁলোকে বীৰ-বীৰাঙ্গনাৰ বংশ গৌৰৱসূচক কবিতাৰ আবৃত্তি কৰি মানুহক আমোদ দিয়ে।

তামিল

তামিল ভাষাত উনবিংশ শতিকা পৰ্য্যন্ত সৰ্ব্বসাধাৰণ ভদ্ৰ সমাজে অভিনয় চাবলৈ ভাল নেপাইছিল। কুৰি শতিকাত মাথোন এই ভাষাত নাট ৰচনা হয় পুৰাণৰ গল্পৰ অৱলম্বনত। ইয়াত সঙ্গীতাংশ বেছি। পাত্ৰ-পাত্ৰীসকলে গন্তত নিজ ইচ্ছামতে বচন মাতি যায়। সেই বাবে ইয়াত স্মাৰকৰ প্ৰয়োজন নাই আৰু বচনসমূহ প্ৰায় সাহিত্য-গুণ-বৰ্জ্জিত।

তেলেগু

পুতলা নাচ, যক্ষ গান আদি তেলেগু ভাষা-সাহিত্য-সম্বন্ধীয় প্ৰথম নাটকীয় অনুষ্ঠান। 'যক্ষগান' আৰু 'ৱিধিনাটকম্' ('Veedhinatakam') লিখিত আকাৰত বহুদিন আগতে ওলায়। উনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগতহে পাশ্চাত্য প্ৰভাৱত তেলেগুত পূৰ্ণাঙ্গ নাটক ৰচনা কৰা হয়। ইয়াৰ প্ৰথম নাট "চিত্ৰনালীয়ম্" (Chitranaleeyam)।

উৰ্দ্দু

পাৰ্চী সাহিত্যত নাটক নাছিল বাবে উৰ্দ্দু সাহিত্যতো বহুদিন ধৰি নাটক ৰচনা হোৱা নাছিল। কাৰণ পাৰ্চী সাহিত্য উৰ্দ্দুৰ উদ্ভৱস্থলী। ১৮৫০ খৃষ্টাব্দত আমানত ৰচিত 'ইন্দৰ-সভা' ('ইন্দ্ৰসভা') উৰ্দ্দুৰ প্ৰথম নাটক বুলি কোৱা হয়। দেৱৰাজ ইন্দ্ৰ আৰু সৰগৰ অপেস্বৰীসকলৰ কাহিনী সম্বলিত ই এখন সঙ্গীত-প্ৰধান নাটক।

পাৰ্চী আৰু গুজৰাটী

'ভৱায়' ("Bhavai") গুজৰাটৰ প্ৰাচীন নাট্যানুষ্ঠান। ১৮৬১ খৃষ্টাব্দৰ পৰা গুজৰাটী নাটক ৰচনাৰ সূচনা হয়। ইয়াত পাৰ্চী প্ৰভাৱ উল্লেখযোগ্য।

কন্নাড

১৬শ শতিকাৰ শেষ ভাগত কন্নাড সাহিত্যত প্ৰথম নাট ৰচনা হয়। সংস্কৃত 'ৰত্নাৱলী' নাটকৰ অনুকৰণত 'মিত্ৰবিন্দ গোবিন্দ' নামৰ নাটক এখন ৰচনা হৈছিল। কোনো কোনো ঠাইত 'দোদ্দত' ("Doddata") বা 'বায়লতা' ('Baya-lata) নামৰ নাট্যানুষ্ঠান আছে। এইবোৰ সঙ্গীত-প্ৰধান। কোনো কোনো ঠাইত 'হিম্মেলা' ("Himmela") বা 'ভাগৱত' অনুষ্ঠানবো প্ৰদৰ্শন হয়। অভিনয়ৰ বিষয়বস্তু প্ৰায়েই মহাভাৰত, ৰামায়ণ আদিৰ পৰা লোৱা হয়।

মালয়ালম

'কথাকলি' কেৰেলাৰ প্ৰাচীনতম লৌকিক নাট্যানুষ্ঠান। যুদ্ধ-শিক্ষাৰ কেন্দ্ৰ এই ৰাজ্যত ডেকাসকলে সুদূৰ অতীত কালৰ পৰাই যুদ্ধৰ বাবে শিক্ষা গ্ৰহণ কৰিছিল। কথাকলিত ইয়াৰ প্ৰভাৱ বিৰিঙি পৰিছে। পৰস্পৰ যুদ্ধলৈ আহ্বান সূচক ভাব-ভাষাৰে কথাকলিৰ বিষয়-বস্তু পৰিপুষ্ট, ভাষা-মাধ্যম মালয়ালম ; বিষয়-বস্তু ৰামায়ণ, মহাভাৰত, পুৰাণ আদিৰ পৰা উদ্ধৃত ; প্ৰকাশভঙ্গী কাব্যিক।

মহাৰাষ্ট্ৰীয়

১৮৪৩ খৃষ্টাব্দত মহাৰাষ্ট্ৰীয় নাটকৰ উদ্ভৱকাল বুলি জনা যায়। ৰজাঘৰীয়া আদেশ অনুসৰি বিষ্ণুদাস ভাবে নামৰ এজন শিল্পীয়ে প্ৰথমতে মহাৰাষ্ট্ৰত এটা অভিনয় শিল্পিসঙ্ঘ প্ৰতিষ্ঠা কৰে আৰু 'সীতা-স্বয়ম্বৰ' নামেৰে এখন নাটক ৰচনা কৰি অভিনয়ৰ ব্যৱস্থা কৰে। ইয়াৰ আগতো মধ্যযুগত বৈষ্ণৱ আন্দোলন কালতো যে নাটক ৰচনা হোৱা নাছিল এনে নহয়, কিন্তু সেই বিষয়ে সঠিক একো জনা নাযায়। নাটকবোৰ সঙ্গীত-বহুল।*

---

* দ্ৰষ্টব্য—ওপৰত উল্লেখ কৰা ভাৰতীয় বিভিন্ন ভাষাৰ নাট সম্বন্ধীয় টোকা কেইটি বেছিভাগ 'Indian Drama' By Publication Division Ministry of Information and Broadcasting, Govt. of India ৰ পৰা লোৱা হৈছে।

প্ৰাচীন যুগ (অভিনয়-প্ৰসঙ্গ)

২য় অধ্যায়

১ম পট

অসমীয়া নাট ভাওনা

'ভাওনা' শব্দৰ প্ৰকৃত অৰ্থ ভাও দি দেখুওৱা কাৰ্য্য; অইন এজনৰ ভাব-ভঙ্গিমা, ধ্যান-ধাৰণা অইন এজনে প্ৰকাশ কৰাই ভাওনা। দৰাচলতে অসমীয়া নাটৰ অভিনয়কহে ভাওনা বোলা হয়। ই এটা উৎকৃষ্ট কলা; অনুকৰণ-বিষয়ত সুকুমাৰ কৌশল প্ৰকাশতেই ইয়াৰ উৎকৰ্ষতা নিৰ্ভৰ কৰে। অসমীয়া নাটৰ অভিনয়ৰ কলা-কৌশল আৰু ইয়াৰ আঁতিগুৰি সম্বন্ধে তলত আলোচনা কৰা হ'ল।

ভাওনাৰ আনুমানিক উদ্ভব-স্থল

(১) নট-নটী

অতীত অসমৰ সমাজ ব্যৱস্থাত নট-নটীৰ মান-মৰ্য্যদা যথেষ্ট আছিল। স্বৰ্গদেও শিৱসিংহ ৰজাই ফুলেশ্বৰী আইদেওৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিছিল আৰু তেওঁ আছিল শিৱ দ'লৰ এগৰাকী নটী। ৰজাই এওঁক বিয়াহ কৰাই প্ৰধান মহিষী পাতি এওঁৰ সন্মান দুগুণে বঢ়ায়। হাজো দেৱালয়ৰ নট-নটী সৱে আজিও বিনা খাজনাই ৰজা-ঘৰীয়া ভূ-সম্পত্তি ভোগ কৰি থকাৰ উদাহৰণ আছে। ইয়াৰ বিনিময়ত তেওঁলোকে বিহু, ফাকুৱা আদি ডাঙৰ ডাঙৰ উৎসৱ উপলক্ষে দেৱালয়ত বিনা পাৰিশ্ৰমিকে খাটি দিব লাগে মাথোন। তেওঁলোক কেৱল যে দেৱালয়ৰ সংস্পৰ্শতে কাল কটাব লাগে এনে নহয়, সময়ে সময়ে অন্যান্য ঠাইলৈ গৈও নৃত্য-গীত পৰিৱেশন কৰিব লাগে। সেয়েহে এনে এটা দিন আছিল যেতিয়া এই নট-নটী সকলেই অসমৰ ঠায়ে ঠায়ে ভ্ৰমণ কৰি নৃত্য-গীতেৰে গোটেই অসম নিনাদিত কৰি তুলিছিল। ৰজাঘৰীয়া উৎসৱ, ঘৰোৱাহী উৎসৱ, ধৰ্মোৎসৱ আদিত তেওঁ-লোকৰ নৃত্য-গীত-প্ৰদৰ্শন উৎসৱৰ এক প্ৰধান অঙ্গৰূপে পৰিগণিত হৈছিল। প্ৰাচীন অসমীয়া সাহিত্যত এই বিষয়ে বহু ঠাইত উল্লেখ আছে।

কালক্ৰমত এই নট-নটীসকল এটা সুকীয়া সম্প্ৰদায় ৰূপে পৰিগণিত হ'লগৈ।

এওঁলোকক নট-কলিতা নামেৰে জনা যায়। দেৰগাওঁ, ডুবি আদি ঠাইত এওঁলোকৰ বসতি আজিও আছে।

হাজোৰ নটী বা দেৱদাসীসকলে নৃত্য কৰিবৰ সময়ত কণ্-জুনু শব্দ উঠা এবিধ নেপুৰ পিন্ধে। তেওঁলোকৰ সঙ্গীততো বৈশিষ্ট্য আছে। খোলৰ বোলৰ সৈতে নৃত্যৰ নিবিড় সম্বন্ধ। উদাহৰণ স্বৰূপে যেনে, নটুৱা নাচত নাচনীৰ প্ৰৱেশ কালত খোলৰ যি বোল দিয়া হয়, পৰৱৰ্ত্তী নাচত তেনে নহয়। অসমৰ নৃত্য-কলা স্বকীয়া আৰু উন্নত ধৰণৰ। মহাভাৰত, ৰামায়ণ, পুৰাণ আদিতো নৃত্য-সম্বন্ধীয় কথা বহু ঠাইত আছে। বিষ্ণু পুৰাণৰ এঠাইত আছে "তেওঁলোকে নাট নাচিছিল" ("তে নাটকম্ ননৰ্ত্তুঃ")। ইয়াৰ পৰা অনুমান হয় যে সেই দিনতো বোধহয় অসমীয়া নাটৰ দৰে নৃত্য-প্ৰধান নাটো আছিল।

(২) নাটকীয় আভাস-সম্পন্ন সাংস্কৃতিক উৎসৱ বা অনুষ্ঠান সমূহ

(ক) ঢুলীয়া—সুদূৰ অতীতৰ পৰাই ঢোল বজাই আৰু ঢোল-বাজনাৰ লগতে অন্যান্য ক্ৰীড়া-কৌতুক দেখুৱাই মানুহক আমোদ দিব পৰা অনুষ্ঠান কিছুমান অসমত আছে। ঢুলীয়াৰ দলবোৰত তালী অৰ্থাৎ তাল বজোৱা মানুহো থাকে। একো একোটা ঢুলীয়া দলত পাঁচ-ছয় জন, কেতিয়াবা পঁচিশ-ত্ৰিশ জনলৈকে, মানুহ থাকে। আৱশ্যক অনুসৰি সংখ্যা কম-বেছি হব পাৰে। ঢুলীয়াৰ দল সৰহ ভাগ ঠাইত ব্যৱসায়ী দল। দিনে-নিশাই ৰাজহুৱা বা ঘৰুৱা যি কোনো অনুষ্ঠানত বা উৎসৱতে তেওঁলোকক পাব পৰা যায়। কোনো উৎসৱত তেওঁলোকৰ যোগদান কেতিয়াবা অপৰিহাৰ্য্য হৈ পৰে।

অসমৰ ঢুলীয়াৰ কাৰ্য্যাৱলী, ক্ৰীড়া-কৌতুকৰ সৈতে অইন ঠাইৰ ঢুলীয়াৰ কাৰ্য্যাৱলী আৰু ক্ৰীড়া-কৌতুকৰ বহুখিনি পাৰ্থক্য আমাৰ চকুত পৰে। অসমৰ ভিতৰতে আকৌ পুব অঞ্চলৰ সৈতে পশ্চিম অঞ্চলৰ ঢুলীয়া দলৰ পাৰ্থক্য আছে। পশ্চিম অঞ্চলৰ অৰ্থাৎ বিশেষকৈ কামৰূপ, দৰং অঞ্চলৰ ঢুলীয়া দলৰ ক্ৰীড়া-কৌতুক প্ৰধানতে তিনি ভাগত ভগাব পাৰি—(১) নৃত্য-সম্বলিত সঙ্গীতাংশ, (২) নৃত্য-সম্বলিত বাদ্যাংশ, (৩) অভিনয় অংশ। কিছুপৰ তেওঁলোকে ঢোল আৰু তালৰ ছেৱে ছেৱে নাচি নাচি গীত-পদ গায়। কিছু সময় ঢোল আৰু তালৰ ধ্বনিৰ সৈতে সঙ্গতি ৰাখি নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। কিছু সময় অভিনয় কৰি দৰ্শকক আমোদ দিয়ে। অৱশ্যে কোনো পূৰ্ণাঙ্গ নাটকৰ অভিনয় ঢুলীয়া দলত দেখা নেযায়। তেওঁলোকৰ অভিনয়ৰ বিষয়-বস্তু প্ৰায়েই পৌৰাণিক আৰু সৃষ্টিমূলক। ঢুলীয়াইতৰ মৌলিক প্ৰতিভা প্ৰশংসনীয়। আধুনিক উচ্চ বিদ্যালয়ৰ চৌহদত

এওঁলোকৰ বিদ্যা-বুদ্ধিয়ে বিকাশ লাভ কৰিবৰ সুযোগ নেপাব পাৰে, কিন্তু অসাধাৰণ সৃজনী শক্তি আৰু কলা-সুলভ কাৰ্য্য-কৌশলে এওঁলোকৰ অভিনয়-শৈলীৰ কম পৰিচয় দাঙি ধৰা নাই। তেওঁলোকে কোনো লিখিত নাট অৱলম্বন কৰি এই অভিনয় নকৰে। সৰহখিনি কথাই মৌখিক, স্মৃতিমূলক। চিৰপ্ৰচলিত প্ৰথা অনুসৰি ভাৱৰীয়াৰ বচন, প্ৰৱেশ, প্ৰস্থান আদিৰ সঙ্গতি ৰখা হয়। কেতিয়াবা মহাভাৰত, ৰামায়ণ, পুৰাণ আদিৰ কাহিনীৰ আলমত তেওঁলোকে ঘৰুৱা পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰে আৰু কথিত ভাষাত একোটা নাটকীয় দৃশ্য দেখুৱাই দৰ্শকক মুগ্ধ কৰে। সীতা-হৰণ, ৰাৱণ-বধ, দুৰ্য্যোধনৰ উৰুভঙ্গ আদি জনপ্ৰিয় বিষয়। বিষয়-বস্তু যেনেকুৱাই নহওক লাগে, তেওঁলোকে ধেমেলীয়া পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰি দৰ্শকক আমোদ দিবলৈ চেষ্টা কৰে। বিভিন্ন ভূমিকাত ওলোৱা ভাৱৰীয়া সকলৰ পোছাক-পৰিচ্ছদকে ধৰি সংলাপ, প্ৰকাশ-ভঙ্গী, প্ৰৱেশ, প্ৰস্থান আদি সকলো বিষয়তে লঘু আৰু হাঁহি উঠা পৰিস্থিতি একোটা তেওঁলোকে প্ৰকাশ কৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে যেনে, সীতাৰ ভূমিকাত ওলোৱা মানুহজন ঢুলীয়াদলৰে অন্যতম সঙ্গী। তেওঁ কেতিয়াবা শাৰী বা মেখেলা-চাদৰ, কেতিয়াবা নিজৰ চুৰিয়াখনকে শাৰীৰ দৰে মেৰ দি পিন্ধিব; মুখত পিঠা-গুড়ি বা যেই সেই বগা গুড়ি এসোপা ঘঁহি সাউং কৰে সীতা ভূমিকা লৈ বাইজৰ আগত ভাও দেখুৱাব। দশৰথ ৰজা বহিবলৈ ৰাজ-সিংহাসন অইন ঠাইৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰি অনাৰ আৱশ্যকতা তেওঁলোকে বোধ নকৰে। তেওঁলোকৰ ঢোলেই সিংহাসন, ঢোলেই সৰ্বস্ব। আৱশ্যক বুজি কেতিয়াবা মুখা ব্যৱহাৰ কৰে, যেনে দশানন ৰাৱণৰ মুখা, শূৰ্পনখা ৰাক্ষসীৰ মুখা, গৰুড় পক্ষীৰ মুখা আদি। পৌৰাণিক কাহিনীৰ আলমত দেখুউৱা নাটকীয় দৃশ্যৰ সলনি কেতিয়াবা তেওঁলোকে সমসাময়িক বিষয়-সংযুত সামাজিক, ৰাজনৈতিক চিত্ৰও প্ৰদৰ্শন কৰে, যেনে বিয়েয়নী মেল, গান্ধী-জৱাহৰলাল সংবাদ আদি। এইবোৰো তেওঁলোকৰ হাতত বেছি ভাগেই হাস্য-মধুৰ লঘু ৰূপতহে ৰূপায়িত হৈ উঠে।

কামৰূপ আৰু দৰং জিলাত 'বৰ ঢুলীয়া' নামেৰেও একশ্ৰেণীৰ ঢুলীয়া সংঘ আছে। 'গোৰু চুবুৰি সভা' নামৰ বিষ্ণু-অৰ্চনাৰ সৈতে এই সংঘ বিশেষভাৱে জড়িত। ইয়াত শ্ৰীকৃষ্ণৰ পূজা কৰা হয়। এই পূজা সন্ধিয়া সময়ত আৰম্ভ কৰি নিশা প্ৰায় দুই প্ৰহৰত সমাপ্ত কৰা হয়। পূজা আৰম্ভণিৰ লগে লগে বৰঢুলীয়াই তেওঁলোকৰ আনুষ্ঠানিক কাৰ্য্যৰ আৰম্ভণি কৰে। এই পূজাৰ দুই-চাৰিটা অঙ্গ পিছদিনা পুৱাহে সমাপন কৰা হয়; অথচ ঢুলীয়াৰ গীত-বাদ্য-অভিনয় একেবাহে চলি থাকে। মাঘ-ফাগুনৰ শুভ দিনত এই উৎসৱ পতা হয়। বতা বা চাইমানাৰ তলত পূজা আৰু ঢুলীয়াৰ বাবে সুকীয়া স্থান নিৰ্দ্দিষ্ট কৰি থোৱা হয়। মিঠাতেল

যা গৰু ঘিঁউৰে জলোৱা অগণন বন্তিৰ পোহৰে গোটেইখন ৰভা পোহৰাই ৰাখে। বন্তি-বিভাগ ৰভাৰ এটা প্ৰধান অঙ্গ। পৰিচালনাৰ বাবে ব্যক্তি-বিশেষক আগৰ পৰাই নিযুক্ত কৰি ৰখা হয়। *ধৰ্ম অনুষ্ঠানটিৰ মৰ্য্যাদা অক্ষুণ্ণ কৰি ৰাখিবৰ বাবে* তেওঁ গোটেই নিশা উপবাসে আৰু উজাগৰে থাকিব লাগে। ৰভাখনৰ খুটাবোৰ আঠীয়া কলৰ। লৌকিক বিশ্বাস যে প্ৰতিটো খুটাই ইন্দ্ৰ, মহাদেৱ, বায়ু আদি দেৱগণৰ প্ৰতিনিধি। এই খুটা কেইটা এওঁলোকৰ প্ৰতিনিধি ৰূপে প্ৰতিষ্ঠিত কৰা মূল কাৰণ এই যে এইসকল দেৱতা তাহানিখন যুধিষ্ঠিৰৰ ৰাজসূয় যজ্ঞত উপস্থিত আছিল আৰু এই উৎসৱটোও সেই যজ্ঞৰেই অনুৰূপ কল্পনা মাথোন। ঢুলীয়া সকলে তেওঁলোকৰ সৰল গাইলীয়া অভিনয়-সংলাপনত মাজে মাজে ৰাজসূয় যজ্ঞ বিষয়ক বচনো আবৃত্তি নকৰি নেথাকে। অন্যান্য বিষয়ত তেওঁলোক ইবোৰ ঢুলীয়াৰ সৈতে একে।

(খ) ওজা-পালী—কামৰূপ আৰু দৰং জিলাত ঢুলীয়া সংঘৰ দৰে কিছুমান ওজা-পালী সংঘও আছে। ওজাপালীৰ মুখ্য ভাৱৰীয়াজন হৈছে ওজা (সংস্কৃত-উপাধ্যায়)। ওজাৰ সঙ্গী ভাৱৰীয়া সকলক পালী বোলা হয়। ওজাপালীদল বুলিলে তাত এজন ওজা আৰু অন্ততঃ ছয়-সাতজন পালী থাকিব লাগে। পালী কেইজনৰ মাজত এজন মুখ্য পালী থাকে। তেওঁৰ নাম ডাইনা-পালী। গোটেই দলটোৰ ভিতৰত ওজাজন মুখ্য, তেওঁৰ পাছতেই ডাইনা-পালী। এওঁ সাধাৰণতে ওজাৰ সোঁহাতে থাকে বাবেই এওঁৰ এই নাম। ওজাৰ স্থান দলটোৰ সোঁ মাজত আৰু পালীসকলৰ শাৰীৰ পৰা দুই-তিনি খোজমান আগত। ডাইনা-পালীৰ স্থান তেওঁৰ কাষতে। দৰ্শকৰ সংখ্যা কম হলে তেওঁলোকে কেতিয়াবা প্ৰথমতে বহি বহিয়েই বচন আবৃত্তি আৰম্ভ কৰে, কিন্তু পিছত থিয় হয়; মূল কাহিনী ভাগ থিয় হৈ গাব লাগে; নহলে, ৰস-সঞ্চাৰত বাধা হয়। দৰ্শকৰ সংখ্যা বেছি হলে আদিৰ পৰা অন্তলৈকে তেওঁলোক থিয় হৈয়েই কাৰ্য্য সমাপ্ত কৰে। ওজাপালীৰ বাবে কোনো আঁৰকাপোৰ, দৃশ্য-সজ্জা বা ওখ বেদীৰ প্ৰয়োজন নাই। আৱশ্যক বা সুবিধা-অসুবিধা বুজি তেওঁলোকে কেতিয়াবা দৰ্শকৰ মাজত, কেতিয়াবা কোনো এঁদাতিত, আৰু কেতিয়াবা কোনো ওখ ঠাইত অৱস্থান কৰিও তাও প্ৰদৰ্শন কৰে। পালীসকলৰ পোছাক সাধাৰণ ধুতী, ছাদৰ, গামোচা আদি; ভৰিত পাদুকা নলয়। কিন্তু ওজাৰ পোছাক বিশেষ ধৰণৰ। দেখিলেই চকু বৈ যায়। অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ পোছাকৰ সৈতে ওজাৰ পোছাকৰ সাদৃশ্য আছে।

প্ৰতিজন ভাৱৰীয়াই পোছাক-পৰিচ্ছদ যথাবিহিত ৰূপে অইন ঠাইত পিন্ধি দৰ্শকৰ মাজত অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰে। আদ্যোপান্ত পোছাক একেটাই। জয়দাস-

পূৰ্ণ সঙ্গীতময় সুৰধ্বনি হা-তা-না-না-না আদি ধ্বনিৰে ওজাই অভিনয়ৰ পাতনি মেলে। ইয়াৰ কন্তেক পাছতে গণপতি বা মনসা দেৱীৰ স্তুতিসূচক স্তোত্ৰ পাঠ কৰি তুতি-নতি জনোৱা হয়। অঙ্কীয়া নাটৰ নান্দী-পাঠ সদৃশ এই স্তোত্ৰ পাঠৰ পাছত অভিনয়ৰ মূল বিষয় অৰ্থাৎ বেউলা-লখীন্দাৰ কাহিনী আবৃত্তি আৰম্ভ হয়। ওজাজনে 'দিহা' মাতি 'পদ' লগাই দিয়ে আৰু পালীকেইজনে সমস্বৰে ধৰে। একোটা আখ্যাৰ সামৰণি নপৰে মানে 'দিহা' ভাগ পালীৰ মুখত বাৰে বাৰে সমস্বৰ-ধ্বনিত আবৃত্তি হৈ থাকে; পদাৱলীবো শেষভাগ তেওঁলোকে মাজে মাজে ওজাৰ মুখে মুখে মিলাই গাই থাকে। এই ৰীতি আদিৰ পৰা শেষ পৰ্য্যন্ত অপৰিৱৰ্ত্তিত। ডাইনা-পালী জনৰ কাৰ্য্যাৱলী ই কেইজন পালীতকৈ অলপ সুকীয়া ধৰণৰ। ওজাজনৰ পিছতে তেওঁ দৰ্শকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। সঙ্গী পালীৰ সৈতে সমস্বৰ আবৃত্তি কৰি থকাৰ উপৰিও তেওঁ মাজে সময়ে তৰ্কমূলক পদাৱলীৰ ব্যাখ্যা বা ভাঙনি সৰল ঘৰুৱা অসমীয়াত দি যায়। এই ভাঙনিৰ ওপৰতে ডাইনা-পালীৰ মূল্যাঙ্কন হয়। তেওঁ যিমান পাৰে, যেনেকৈয়ে পাৰে, এই ভাঙনি ৰসাল কৰি সৰ্বসাধাৰণৰ মন আকৰ্ষণ কৰে। তথ্যপূৰ্ণ গুৰু-গম্ভীৰ কথাবোৰো ডাইনা পালীৰ প্ৰকাশ ভঙ্গীৰ যোগেদি পানী যেন হৈ সকলোৰে· সমানে উপভোগ্য হৈ পৰে। ঘৰুৱা ভাষা, ঘৰুৱা পৰিৱেশ, ঘৰুৱা যোজনা-ফকৰা, উপমা, চিত্ৰকল্পৰ আলমত ডাইনা পালীৰ মুখত অভিনয়ে ৰং-ৰসে ভৰপূৰ হৈ সকলোৰে মনৰ খোৰাক যোগায়। দৰ্শকে ভোক-পিয়াহ পাহৰি যায়; অভিনয়ত তন্ময় হৈ পৰে। ওজাপালীৰ জিৰণিৰ বাবে কোনো ধৰাবন্ধা সময় নাই, অভিনয়-প্ৰদৰ্শনত কোনো অঙ্ক, দৃশ্যাদিৰ বিভাগ-বিভাজন নথকা বাবে জিৰণিৰ সময় তেওঁলোকৰ ইচ্ছা বা আৱশ্যক অনুসৰিহে হয়। ক্লান্তি-বোধ কৰিলেই তেওঁলোকে জিৰণি লয় আৰু কন্তেক ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰা আঁতৰি পুনৰ অভিনয় আৰম্ভ কৰে।

আবৃত্তিৰ বিষয় অনুসৰি ওজাপালী তিনি শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰিব পাৰি—

(১) মনসা পূজা উপলক্ষে বেউলা-লখীন্দাৰ কাহিনী গোৱা ওজাপালী। এওঁলোকৰ আবৃত্তি প্ৰসঙ্গত কেতিয়াবা অভিনয়োপযোগী দৃশ্যৰ আভাসো পোৱা যায়। বেউলা-লখীন্দাৰ কাহিনী পৰিৱেশন কালত কেতিয়াবা লখীন্দাৰৰ ভূমিকা লৈ এজন মানুহ এঠাইত বৈ থাকে। ওজাপালীয়ে যেতিয়া লখীন্দাৰৰ সৰ্প-দংশন পদাৱলী গাব ধৰে, সেই মানুহজন মাটিত বাগৰি পৰি মূৰ্চ্ছা যায়। ইয়াকে "ডক পৰা" বুলি কোৱা হয়। লখীন্দাৰৰ পুনৰ্জন্ম লাভ অধ্যায় গোৱা নহয় মানে মানুহজন মূৰ্চ্ছিত অৱস্থাতে পৰি থাকে আৰু সেই আখ্যা গোৱা শেষ হলেহে উঠি বহে। ইয়াকে "ডক উঠা" বুলি কোৱা হয়।

(২) পুৰাণ, মহাভাৰত গোৱা ওজাপালী। এওঁলোকক 'ব্যাহ গোৱা ওজা' বোলে। পুৰাণ, মহাভাৰতৰ প্ৰসিদ্ধ ৰচক ব্যাসদেৱৰ নাম অনুসৰি এইৰিধ ওজাই এই নামেৰেই খ্যাতি লাভ কৰি আহিছে। এওঁলোকে যেই সেই উৎসৱতে যোগদান কৰে। মঙ্গলদৈৰ ছিপাঝাৰ অঞ্চলত ব্যাহ-পাৰা নামেৰে এখন গাওঁ আছে। ইয়াত ব্যৱসায়স্বৰূপে গ্ৰহণ কৰি চলি থকা এই নামৰ ওজাপালী বহুদিন আগৰ পৰা এতিয়ালৈকে আছে।

(৩) গীতি-ৰামায়ণ গোৱা ওজাপালী। এজন গায়কে আঁৰৰ পৰা বা আঁৰ কাপোৰ এখনৰ পাছৰ পৰা দুৰ্গাবৰী গীতি-ৰামায়ণৰ পদাৱলী আবৃত্তি কৰে। বাকীবোৰ ভাৱৰীয়াই ৰঙ্গমঞ্চত উঠি গীতৰ অৰ্থ অনুসৰি বিবিধ মুদ্ৰা প্ৰদৰ্শন কৰি নাচি-বাগি ভাব প্ৰকাশ কৰে।

পাছৰ দুবিধক কোনো কোনো ঠাইত 'ভাৱৰীয়া'ও বোলা হয়।

(গ) **পুতলা-নাচ**—নাটকীয় আভাস-সম্পন্ন পুৰণি অনুষ্ঠানসমূহৰ ভিতৰত পুতলা-নাচো অন্যতম। ওখ মঞ্চৰ ওপৰত পুতলা নাচৰ প্ৰদৰ্শন হয়। মঞ্চৰ এদাতিত আঁৰ কাপোৰ এখন তৰি দিয়া হয়। আঁৰ কাপোৰৰ আঁৰ লৈ সূত্ৰধাৰে সূত্ৰ ধাৰণ কৰে। এই সূত্ৰধাৰ সঁচাকৈয়ে সূত্ৰ অৰ্থাৎ সূতা ধাৰণ কৰোতা। পুতলাবোৰৰ সৈতে সংযোগসূত্ৰ সূত্ৰধাৰেই ধাৰণ কৰি পুতলা বোৰৰ যোগেদি বিবিধ ভাব-ভঙ্গিমা প্ৰদৰ্শন কৰায়। খোল, তাল আদি বাদ্য বজোৱা কেবাজনো বায়ন তেওঁৰ সহকৰ্মী। কুঁহিলাৰে নিৰ্মাণ কৰা আৱশ্যকীয় সংখ্যক পুতলা আঁৰ কাপোৰৰ আঁৰত সজাই ৰখা হয়। মিহি সূতাৰে সংযোগ কৰি পুতলাবোৰ নেপথ্যৰ সৈতে সংবদ্ধ কৰি ৰখা হয়। সিহঁতৰ প্ৰৱেশ, প্ৰস্থান, ভাও প্ৰদৰ্শন সূত্ৰধাৰে নিয়ন্ত্ৰণ কৰি থাকে। বাদ্যকাৰ সৱে সময়মতে বাদ্য বাজনা কৰি থাকে। সূত্ৰধাৰৰ পুতলা নিয়ন্ত্ৰণ বিধি অদ্ভুত কলা-কৌশল-সংযুত আৰু ইয়াৰ গুণতেই পুতলাই সজীৱ ভাৱৰীয়া সদৃশ ভাব-ভঙ্গিমা প্ৰদৰ্শন কৰি দৰ্শকক আমোদ দিয়ে। পুতলাৰ মুখত ভাষা নাই, ভাব আছে; প্ৰাণ নাই, কিন্তু প্ৰাণস্পৰ্শী দৃশ্যভঙ্গী আছে। পুতলাৰ বচন সূত্ৰধাৰৰ মুখেদি নেপথ্যৰ পৰা আবৃত্তি কৰা হয়।

পুতলা-নাচ প্ৰদৰ্শনৰ প্ৰাৰম্ভিক কাৰ্য্য হৈছে নেপথ্যত খোল-তালৰ সজত বাজনা। বাদ্য বাজনাৰ অন্তত দুটা পুতলাৰ প্ৰৱেশ। ইহঁতে হাত-ভৰি দাঙি ইটোৰ ওপৰত সিটো যেন অগ্নিশৰ্মা হৈ উঠিছে—এনে মূৰ্ত্তি ধৰি নানা ভাব প্ৰদৰ্শন কৰে। কোনো কোনো অঞ্চলত এই পুতলা দুটাক 'জামাদাৰ' বোলা হয়। জামাদাৰৰ ভূমিকাৰ সৈতে মূল কাহিনীৰ বিষয়-গত সম্বন্ধ একো নাই। নাচ আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে দৰ্শকৰ মাজত স্বাভাৱিকতে যি হাই-উৰুমি সৃষ্টি হয় তাৰ উপশম ঘটোৱাটোৱেই এই

ভূমিকা অৱতাৰণাৰ প্ৰকৃত উদ্দেশ্য। এই পুতলা-দুয়ৰ তৰ্জন-গৰ্জনত হাই উকমি বন্ধ হয়। তেতিয়া সূত্ৰধাৰে আঁৰ কাপোৰৰ আঁৰৰ পৰা নিৰ্দিষ্ট দিনৰ নিৰ্দিষ্ট বিষয় অনুসৰি ৰামায়ণৰ পদাৱলী খোলতালৰ সৈতে সঙ্গত কৰি উচ্চস্বৰে কলকণ্ঠে আবৃত্তি কৰিব ধৰে। লগে লগেই বিবিধ ভাওৰ বাবে সজাই-পৰাই ৰখা পুতলা সমূহ ভাগে ভাগে ৰঙ্গমঞ্চত অৱতীৰ্ণ হৈ নাচি-বাগি মুদ্ৰা প্ৰদৰ্শনৰ যোগেদি বচন সমূহৰ ভাবাৰ্থ প্ৰকাশ কৰি যায়। সূত্ৰধাৰৰ নিৰ্দেশ অনুসৰি পুতলা সমূহৰ প্ৰৱেশ আৰু প্ৰস্থান নিয়ন্ত্ৰিত হৈ থাকে।

পুতলা-নাচ নৈশ অনুষ্ঠান। যেই কোনো উৎসৱতেই, ৰাজহুৱাই হওক বা ঘৰোৱাকীয়েই হওক, পুতলা নাচৰ প্ৰৱৰ্ত্তন অসমত চলি আহিছে। ৰামায়ণৰ যেই কোনো এটা পূৰ্ণাঙ্গ কাহিনীয়েই—যেনে, সীতা-স্বয়ম্বৰ, ৰাৱণ-বধ আদি ইয়াৰ বিষয়-বস্তু হব পাৰে। অভিনয় সজীৱ আৰু সৰস কৰি ৰাখিবৰ বাবে মাজে মাজে দুই-চাৰিটা ধেমেলীয়া দৃশ্যও দেখুউৱা ৰীতি আছে। অসমৰ কোনো কোনো সত্ৰত আৰু অন্যান্য কোনো কোনো ঠাইতো পুতলা-নাচ অনুষ্ঠান অতি প্ৰাচীন কালৰ পৰাই স্থাপিত হৈ আছে।

২য় পট

ভাওনাৰ থলী—সাধাৰণতে মুকলি আকাশৰ তলত মুক্ত বতাহত মুকলি পৰিৱেশত ভাওনা পতা হয়। ইয়াৰ বাবে প্ৰথম আৰু প্ৰধান প্ৰস্তুতিৰ বস্তু হল এখন আহল-বহল ওখ ৰভা। কেতিয়াবা নামঘৰতো ভাওনা পতা হয় যদিহে ই ৰভা-সদৃশ আহল-বহল আৰু ওখ হয়। প্ৰয়োজন বোধ কৰিলে পৰিচালক সকলে নামঘৰৰ লগতে ইপিনে সিপিনে অংশ বিশেষ জোৰা দিও ঠেক ঠাই বহল কৰি লোৱাৰ উপায় উলিয়াই লয়। ৰভাঘৰৰ কোনোবা এপিনে অথবা সোঁমাজতে ৰঙ্গমঞ্চৰ বাবে আচুতীয়াকৈ থলী এডোখৰ ৰখা হয়। ৰঙ্গমঞ্চৰ লগতে থাকিব লাগে এটা ছো-ঘৰ। মঞ্চথলী যদি ৰভাঘৰৰ মাজতে হয়, তেতিয়া হলে ছো-ঘৰৰ সৈতে সংলগ্ন কৰি এটি সুৰঙ্গীয়া যাতায়াতৰ পথ ৰখা হয়। ছো-ঘৰৰ সম্মুখত এখন আঁৰ কাপোৰ থাকে আৰু এই কাপোৰখনেই ছো-ঘৰৰ পৰিচায়ক আৰু ৰভা-ঘৰৰ সৈতে ব্যৱধান ৰখাৰ উপায়। আধুনিক নাট্যমঞ্চৰ আঁৰ-কাপোৰৰ সৈতে ইয়াৰ সম্বন্ধ একো নাই বুলিব পাৰি। ম'ৰা চৰাই, ঐৰাৱত, গড়ুৰ পখী, গছ-বন-লতা-পাত প্ৰভৃতিৰে এই কাপোৰখন অঙ্কিত কৰি ধুনীয়াকৈ আঁৰি থোৱা হয়। ইয়াৰ দাঁতিয়েদি ভাৱৰীয়া সকল অহা-যোৱা কৰে। একেখন মাথোন আঁৰ-কাপোৰকে একে ঠাইতে ভাওনা থলীত আদিৰ পৰা অন্তলৈকে আঁৰি ৰখা হয়।

সময় আৰু উদ্দেশ্য

সত্ৰাধিকাৰ সৱৰ পূৰ্ব-পুৰুষৰ শ্ৰাদ্ধ তিথি উপলক্ষে প্ৰায়েই ভাওনা পতা হয়। *সেইদৰেই শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ, মাধৱদেৱ আদি মহাপুৰুষ সকলৰ তিথি পালনতো* কেতিয়াবা ভাওনা পতা প্ৰথা আছে। জন্মাষ্টমী, ফাকুৱা আদি বৈষ্ণৱীয় উৎসৱ উপলক্ষেও ঠায়ে ঠায়ে ভাওনা হয়। বিষ্ণুৰ সুপ্ৰীতিৰ উদ্দেশ্যে অসমত সবাহ, বৰ-সবাহ আদি উৎসৱ একোটাও মহা পয়োভৰে পতা হয়। ওৰে দিন ওৰে নিশা, কেতিয়াবা একেবাৰে তিনদিন চাৰিদিন, সপ্তাহ দিন জুৰি এনেবোৰ উৎসৱ পালন কৰা হয়; তেতিয়া উৎসৱৰ অন্যান্য অঙ্গৰ ভিতৰত ভাওনায়ো অন্যতম স্থান লাভ

কৰে। কোনো কোনো সম্ভ্ৰান্ত অতিথিৰ প্ৰতি সম্মান প্ৰদৰ্শনৰ বাবেও ভাওনা পতা হয়। এই উৎসৱ কেতিয়াবা ঘৰুৱা আৰু কেতিয়াবা ৰাজহুৱা ভাবেও অনুষ্ঠিত হব পাৰে। কেতিয়াবা কোনো বহিৰাগত বিশিষ্ট অভ্যাগতৰ অভ্যৰ্থনাৰ বাবেও ভাওনা পতা হয়। ত্ৰিহুটৰ পৰা অহা জগদীশ মিশ্ৰৰ অভ্যৰ্থনাৰ বাবে মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে অন্যান্য আয়োজনৰ লগতে ভাওনাৰ আয়োজনো কৰিছিল। আহোম ৰজাসকলৰ ৰাজত্বৰ কালছোৱাত এই প্ৰথা বৰ ব্যাপক আছিল আৰু সঘনে পালন কৰা হৈছিল বুলি ইতিহাসে প্ৰমাণ দিয়ে। কাছাৰ আৰু মণিপুৰ ৰজাৰ আহোম ৰাজসভালৈ শুভাগমন উপলক্ষে স্বৰ্গদেও ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ দিনত (১৭৫১-১৭৬৯ খৃঃ) 'বাৰণ বধ' ভাওনা পতা হৈছিল। ইয়াত ডেকা বৰুৱাই নিজে 'ওস্তাদ' ৰূপে অংশ গ্ৰহণ কৰিছিল বুলি অসম বুৰঞ্জীয়ে কয়। এই ভাওনাৰ দৰ্শকৰ সংখ্যা হেনো আছিল প্ৰায় সাত-শ। স্বৰ্গদেও গৌৰীনাথ সিংহ ৰজাৰ দিনত (১৭৮০-১৭৯৫ খৃঃ) ৰজাঘৰত 'পদ্মাৱতী হৰণ' ভাওনা পতা হৈছিল। ইয়াৰ অনুষ্ঠাতা আছিল ন-গোঁসাইৰ পুতেক। বৰপেটাৰ সত্ৰৰ মহন্তসকলে স্বৰ্গদেও কমলেশ্বৰ সিংহৰ দিনত (১৭৯৫-১৮১০ খৃঃ) তেওঁৰ উপস্থিতিত 'ৰুক্মিণী-হৰণ' ভাওনা পাতে। এই ভাওনা হেনো একেৰাহে চাৰিদিন চলিছিল আৰু ইয়াক অৰ্দ্ধৰূপে অভিনয় কৰা হৈছিল। ['তুংখুঙীয়া বুৰঞ্জী' ছেদ ১৪, ১৮০, ৩২৯।]

সাধাৰণতে ভাওনাৰ সময় নিশা। আগ নিশাত ভাওনা আৰম্ভ কৰি শেষ নিশাত অন্ত পেলোৱা ৰীতি বহুদিনৰ পৰা চলি আহিছে। নিশা অৱসান নহলে কোনো ভাওনাৰে সাধাৰণতে অৱসান হব নেলাগে—ই যেন এটা চিৰপ্ৰচলিত ৰীতি; গতিকে নাটখন চুটি হোৱা হেতুকে কেনেবাকৈ যদি নিশা ভালেখিনি থাকোতেই অভিনয় শেষ কৰিব লগাত পৰে, তেতিয়া হলে অধিক নৃত্য-গীত আদি সংযোগ কৰি হলেও অভিনয় দীঘলীয়া কৰি পেলোৱা হয়। প্ৰকৃত কথা হ'ল, ৰাতি নুপুৱায় মানে ভাওনা শেষ হব নেলাগে; নহলে, দৰ্শকৰ সন্তোষ নিমিলে। একেখন নাটকে কেতিয়াবা একেৰাহে কেবা নিশাও অভিনয় কৰিব লগীয়া হয়। কেবা নিশাৰ অন্তত হে ইয়াৰ সমাপ্তি হয়গৈ। একেখন অঙ্কীয়া নাটেই কোনো ঠাইত হয়তো একেনিশাতে অন্ত হব পাৰে সঁচা, কিন্তু কোনো ঠাইত সেই একেখন নাটৰেই ভাওনা কৰোঁতে হয়তো একেৰাহে তিনি-চাৰি নিশা লাগিব পাৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে, শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ 'ৰুক্মিণী-হৰণ' নাটৰ ভাওনা কোনো কোনো ঠাইত একে নিশাৰ ভিতৰতে ওৰ পৰে; কিন্তু দিহিং সত্ৰত হেনো এইখন নাটৰ ভাওনা শেষ কৰোঁতে তিনি নিশা লাগে। শুনা যায়, 'অমৃত মন্থন' নাটৰ ভাওনা কৰোঁতে দিহিং সত্ৰত বহু নিশা লাগিছিল। ভাওনাৰ সময়-বিষয়ত এই পাৰ্থক্যৰ কাৰণ কি? ইয়াৰ

প্ৰধান কাৰণ হৈছে নৃত্য-গীত। নৃত্য-গীতৰ প্ৰাচুৰ্য্যই অভিনয়কাল স্বাভাৱিকতে দীঘলাই নিয়ে; আৰু ইয়াৰ হ্ৰাসীকৰণত ই কমি যায়।

নিৰ্দিষ্ট বিষয়-ৰবীয়া—ভাওনা সম্পৰ্কীয় কাৰ্য্যবিশেষ সাধন কৰিবৰ বাবে কিছুমান নিৰ্দিষ্ট লোক থাকে। একেটা কামকে নিদিষ্ট মানুহ কিছুমানে কৰি থাকোতে এনে হৈ পৰিলগৈ যে কালক্ৰমত সেই বিশেষজ্ঞ মানুহবোৰেই একোটা সম্প্ৰদায় বিশেষত পৰিণত হ'লগৈ। তেনেবোৰ মানুহৰ প্ৰতি সময়ত সেই কামবোৰ বাধ্যতামূলক হৈও পৰিল। ভাওনাৰ দৰে নাম-গোৱা, সবাহ, ৰবসবাহ আদিতো সুকীয়া ব্যক্তিৰ ওপৰত সুকীয়া কাৰ্য্যভাৰ ন্যস্ত হয়। পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থা অনুসৰি এই কামৰ বাবে তেওঁলোকক মাননি বা অৰিহণা দি উৎসাহিত কৰা প্ৰথাও আছে। কেৱল সেয়ে নহয়, কোনো কোনোৱে সত্ৰৰ ভূ-সম্পত্তিৰো অংশ ভোগ কৰিবলৈ পায়। এইদৰে কিছুমান সম্প্ৰদায়ে আৰু কোনো কোনো মানুহে পুৰুষ-পৰম্পৰা সত্ৰৰ নিষ্কৰ ভূসম্পত্তিও ঠায়ে ঠায়ে দখল-ভোগ কৰি অহা দেখিবলৈ পোৱা যায়।

এইদৰে উদ্ভৱ হৈ উঠা এক শ্ৰেণীৰ লোকৰ নাম কীৰ্ত্তনীয়া আতৈ। কীৰ্ত্তন পাঠৰ (নাম-গোৱা, সবাহ আদিত) সময়ত সকলো ৰকমৰ দিহা-পোহা কৰি দি কামফেৰা সুকলমে সমাধা হৈ যোৱাত সাহায্য দান কৰাটোৱেই এওঁলোকৰ কৰ্ত্তব্য। ভাওনাত নাটখনৰ বিবিধ ভূমিকা বিতৰণ ক্ষেত্ৰতো সম্প্ৰদায়ৰ কথা ওলায়। সাধাৰণতে উচ্চ শ্ৰেণীৰ মানুহকহে ৰাম, কৃষ্ণ, সূত্ৰধাৰ আদি ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হবলৈ বছা হয়। কাৰণ, সূত্ৰধাৰ জনেই নাট পৰিচালনা বিষয়ত এক ৰকম সৰ্বেসৰ্বা আৰু ৰাম বা কৃষ্ণই ভাওনা চলি থকা কালছোৱাত সময়ে সময়ে দৰ্শক-মণ্ডলীৰ পৰা সেৱা-সৎকাৰ পাই থাকে। ভাওনা-থলীলৈ ৰাম বা কৃষ্ণৰ প্ৰৱেশ কালত উপস্থিত দৰ্শকবৃন্দই প্ৰণাম জনাব লাগে। সেইদৰে অভিনয় চলি থকা সময়ত যেতিয়া ৰাম বা কৃষ্ণই অলৌকিক শক্তিৰ মহিমা দেখুৱাই কোনো দুৰ্দান্ত অসুৰ বা দৈত্য-দানৱক সংহাৰ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়, সেই সময়তো দৰ্শক সকলে তেওঁৰ প্ৰতি প্ৰণতি জনায়, ভক্তিভৰা চিত্তেৰে তেওঁলোকৰ বিজয়-গৌৰৱ ঘোষণা কৰে। সেইদেখি এনেবোৰ ভূমিকা গ্ৰহণত উচ্চ শ্ৰেণীৰ লোক নিৰ্বাচিত নহলে সৰ্বসাধাৰণ ৰাইজৰ মনত সন্তোষ নহব যেন অনুমান কৰি এনে এটা প্ৰথা তাহানিৰ পৰা এতিয়ালৈ চলি আহিছে।

বাদ্যযন্ত্ৰ—গায়ন-বায়নৰ একমাত্ৰ বাদ্যযন্ত্ৰ তাল আৰু মিদং। মিদঙৰ অনুৰূপ বাদ্য খোল। পাৰ্থক্য কেৱল নিৰ্মাণ বিষয়ত। দুই মুৰ বাদে বাকী অংশ মাটিৰে (সং—মৃৎ) তৈয়াৰ কৰা হয় বাবে 'মিদং'—এই নামৰ উদ্ভৱ। কিন্তু 'খোল'ৰ দুই মুৰ বাদে বাকী অংশ কাঠেৰে নিৰ্মিত। মিদং প্ৰাচীন সম্পদ, খোল প্ৰায়

আধুনিক। অসমীয়া শিল্প-কলা-কুশল সকলৰ মাজত 'মিদং' নামটোৰ ওপৰতে এটি অচিন মোহ অজানিতে আৰোপিত হৈছে। দিহিং সত্ৰত কাঠেৰে নিৰ্মিত খোলকো মিদং বোলা হয়। মিদংবোৰৰ গঠন প্ৰণালীও কালক্ৰমত কিছু পৰিৱৰ্ত্তিত নহৈ থকা নাই। মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ দিনত মিদঙৰ যিটো অৱয়ৱ আৰু আয়তন আছিল, যদুমণিৰ দিনত তাৰ কিছু হ্ৰাস হল। শঙ্কৰদেৱৰ দিনত ইয়াৰ পৰিধি দীঘলে প্ৰায় আঢ়ৈ ফুট আৰু বহলে প্ৰায় ডেৰ ফুট আছিল বুলি শুনা যায়। শঙ্কৰদেৱৰ 'চিহ্ন-যাত্ৰা' ভাওনাৰ বৰ্ণনা দিওঁতে প্ৰসঙ্গক্ৰমে চৰিতকাৰ ৰামচৰণ ঠাকুৰে বাদ্যযন্ত্ৰৰ ভিতৰত খোলৰো উল্লেখ কৰিছে—

"এহি বুলি পাছে যেবে সবে আছে
শঙ্কৰে গুণিলা মনে।
কপিলি মুখত কুমাৰ আছয়
শুনা এক সৰ্বজনে॥
খোল গঢ়িবাক বোলা এবে তাক
চানেকি পথায়া দিয়া।
তেতিক্ষণে কাঠ একদাল আনি
সাজিলা আনন্দ হয়া॥
বলোৰাম আতৈ আনিয়া তেখনে
খোলৰ জোখক দিল।
ত্ৰয়োদশাঙ্গুল বেৰা ভাস যানা
ডাইনা নৱাঙ্গুল কৈল॥"
['শঙ্কৰ চৰিত্ৰ'—ৰামচৰণ ঠাকুৰ]

ওপৰৰ বৰ্ণনাত দেখা যায় যে শঙ্কৰদেৱে এই খোল কুমাৰৰ ঘৰত তৈয়াৰ কৰিবৰ বাবেহে মানুহ পাচিছিল। কুমাৰে মাটিৰ কামহে কৰে। ইয়াৰ পৰা অনুমান হয় মাটিৰে সজা হলেও এই বাদ্যযন্ত্ৰক খোল বোলা হৈছে। প্ৰকৃততে নিৰ্মাণ বিষয়লৈ মন কৰিলে ইয়াৰ সমুচিত সংজ্ঞা হব লাগিছিল মিদংহে। গতিকে অনুমান হয় খোল আৰু মিদং প্ৰতিশব্দৰূপেই প্ৰয়োগ হৈছিল। ওপৰত দিয়া উক্তিত খোলটোৰ সোঁ আৰু বাঁৱে আঘাত-স্থানৰো এটা জোখ দি থোৱা হৈছে; সোঁহাতৰ আঘাত-স্থল ন আঙুল আৰু বাওঁহাতৰ তেৰ আঙুল। 'কথা গুৰু-চৰিত'তো খোলৰ জোখ দিয়া আছে। ইয়াৰ মতেও বাওঁহাতৰ পৰিমাণ তেৰ আঙুলেই, কিন্তু সোঁহাতৰ সাত আঙুল।

অইনবিধ বাদ্যযন্ত্র তাল আৰু ই কাহঁৰে নির্মিত। ই তিনি প্রকাৰ—ভোৰ-তাল, পাতি-তাল আৰু খুটি-তাল। ভোৰ-তালৰ পৰিধি প্রায় ডেৰ ফুট-দুফুট হব। নাম-গোৱা বা সবাহ আদিত এই তাল লাগে। খুটিতাল ওজাপালীয়ে ব্যৱহাৰ কৰে, ভাওনাত পাতি-তাল ব্যৱহাৰ কৰা হয়। প্রাক্-শঙ্কৰী যুগৰ অসমীয়া সাহিত্যত তালৰ উল্লেখ বহু ঠাইত আছে—

"ৰামৰ কটকে আসি ভৈলন্ত প্রৱেশ।
হাতে তাল ধৰি গীত গাৱন্ত বিশেষ॥"

(মাধৱ কন্দলী—ৰামায়ণ, উত্তৰাকাণ্ড)

সাজ-সজ্জা—অসমীয়া নাট-ভাওনাৰ বিষয়-বৰীয়া আৰু ভাৱৰীয়া সকলৰ বাবে সাজ-সজ্জা নির্দিষ্ট কৰি দিয়া থাকে। তেওঁলোকে মাটিত ওলমি পৰাকৈ থোৰ মাৰি চুৰিয়া পিন্ধে। গায়ন-বায়ন সকলে 'বচোৱাল' নামৰ এবিধ সাজ পিন্ধিব লাগে। ইয়াক কঁকাল-গাঁথিৰ সৈতে সংযুক্ত কৰি ৰখা হয়। আউনিআটি আৰু দিহিং সত্রত এনে পোছাক ৰজাঘৰৰ পৰাও দিয়া হৈছিল যাতে ভাওনা অনুষ্ঠান সমূহে ৰজাঘৰীয়া উৎসাহ উদ্গণি লভি জীপ ধৰি উঠে। বচোৱালৰ ওপৰ ভাগত এটা চুটি বগা চোলা পিন্ধা হয়; ইয়াৰ নাম 'বুকু-চোলা'। এওঁলোক প্রতিজনৰ মূৰত পাগুৰি। ইয়াৰ সমুখ খণ্ডৰ ওপৰৰ পিনে প্রায় জোঙা যেনকৈ ৰখা হয়। বগা কাপোৰেৰে মেৰ দিয়া কট্‌কটীয়া বান্ধৰ বিতোপন এই পাগুৰিবোৰ গায়ন-বায়নৰ উৎকৃষ্ট শোভন। এনেবিধ পাগুৰি অতি প্রাচীন। ভাৰতীয় পাগুৰি সম্বন্ধে এজন সমালোচকে (Dr. Ghurye) মন্তব্য কৰিছে যে প্রাচীন সাহিত্যত প্রাচ্য অঞ্চলত পাগুৰি পুৰুষসকলৰ পোছাক-পৰিচ্ছদৰ এক অঙ্গ-বিশেষ ৰূপে যে পৰিগণিত হৈছিল তাত সন্দেহ নাই। ইয়াত যি অকণ বিদেশী প্রভাৱ পৰিছে তাক লক্ষ্য কৰা যায় মেৰ্-দিয়া চুটি পাগুৰি বোৰত। ডঃ Ghurye তেওঁৰ কিতাপত নানাৰকম পাগুৰিৰ চিত্র দিছে। কিন্তু তাত অসমীয়া পাগুৰিৰ চিত্র নাই বা সেই সম্বন্ধে ক'তো আলোচনাও নাই। কিন্তু 'প্রাচ্য অঞ্চল'ত পাগুৰিৰ অস্তিত্বৰ বিষয়ে যি মন্তব্য কৰিছে সেই পাগুৰি-বিশেষ সূত্রধাৰ আৰু গায়ন-বায়নৰ পাগুৰি হব পাৰে বুলিও ধৰিব পাৰি। সূত্রধাৰৰ পাগৰ সৈতে ৰাজপুত সেনানীৰ পাগ আৰু মোগল সম্রাটৰ পাগৰ সাদৃশ্য চকুত পৰে। সূত্রধাৰে হাতত গাম-খাৰু, ভৰিত জুনুকা, ডিঙিত সোণৰ মণি-মালা পিন্ধে।

ভাওনাত সৈন্য-সামন্তৰ পোছাক-পৰিচ্ছদবোৰ কট্‌কটীয়াকৈ বন্ধা। ধুতিৰ থোৰ ওলোটাই পিছপিনে টঙালিত লগাই থোৱা হয়। ধেনু-কাঁড়, ঢাল-তৰোৱাল, গদা আদি ৰণৰ সামগ্রীবোৰো তেওঁলোকৰ সাজ-সজ্জাৰ ভূষণ বিশেষ।

পুৰুষেই স্ত্ৰীসুলভ সাজ-পোছাক পিন্ধি স্ত্ৰী-ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হয়। ৰিহা-মেখেলা সৰ্বসাধাৰণ স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ প্ৰধান সাজ। লগতে থাকে ডিঙিত সোণৰ হাৰ, হাতত খাৰু, মূৰত কৃত্ৰিম দীঘল চুলি, কপালত সেন্দুৰৰ ফোট আদি। অনাবৃত অঙ্গবোৰত প্ৰয়োজন হলে শুকুলা বং সানি স্ত্ৰী-ভূমিকা-গ্ৰাহী পুৰুষজনক সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰ কৰি তুলিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়। সাধাৰণতে লাহী লাৱনী দেহাৰ, কোমল মিঠা মাতৰ আৰু ল'ৰামতীয়া পুৰুষক স্ত্ৰী-ভূমিকা দিয়া হয়। কোনো কোনো উচ্চ-মৰ্য্যদা-সম্পন্ন স্ত্ৰী-ভূমিকাত (যেনে, সীতা, দ্ৰৌপদী আদি) তেওঁলোকে ঘূৰিৰ নিচিনা এবিধ পোছাকো পৰিধান কৰিব লাগে। ইয়াৰ নাম লহঙা। বিবিধ সুগন্ধি তেল-সেন্দুৰ আৰু বং-বিবং প্ৰসাধন-সামগ্ৰীয়ে স্ত্ৰী ভূমিকাৰ সাজ সজ্জাত জেউতি চৰায়।

ভাওনাত কোনো কোনো ভাৱৰীয়াই কেতিয়াবা মুখাও ব্যৱহাৰ কৰিব লগীয়া হয়। মুখা কেবাৰকমৰ আছে, যেনে, গৰুড় পখী, জটায়ু পখী, কালীনাগ, হনুমন্ত আদি জন্তুৰ, সেইদৰে দশাননন ৰাৱণৰ মুখা, অন্যান্য ৰাক্ষসৰ মুখা, বুঢ়াৰ মুখা আদি মানুহৰ। কিছুমান মুখা মুখমণ্ডলত মাপ খোৱা হয় আৰু সেয়ে গোটেই চৰিত্ৰটোৰ হুবহু ৰূপটো ফুটাই তোলে। ৰাক্ষসৰ মুখা দাঁত-মুখ নিকটোৱা বিকট আকৃতিৰ; দেখিলেই গাৰ কঁপনি উঠে। বুঢ়াৰ মুখা গাল ভেপেটা, থৰা নকা; দেখিলেই হাঁহি উঠে। চৰাই-চিৰিকতি, কালীনাগ, হনুমন্ত আদিৰ মুখাত সম্পূৰ্ণ শৰীৰটোৰ ৰূপ ফুটাই তোলা হয়।

গায়ন-বায়ন—'গায়ন' শব্দই গায়ক আৰু 'বায়ন' শব্দই বাদ্যকাৰ বুজায়। এই দুয়ো শ্ৰেণী কলা-বিদৰ সমষ্টিয়েই গায়ন-বায়ন। সুদূৰ অতীত কালৰ পৰাই নিজৰ কলা-কৌশল দৰ্শাই গায়ন-বায়ন সকলে অসমত আদৰ প্ৰীতি লাভ কৰি আহিছে। ভাওনাত এওঁলোকৰ ভূমিকা অসামান্য। এওঁলোকৰ সংখ্যা কেতিয়াবা কুৰি-পঁচিশমান হয়গৈ। 'গীতাল'ৰ গীত, 'বিদ্যাধৰ'ৰ বাদ্যবাদন আদি প্ৰাচীন কবি-সাহিত্যিকসকলৰ ৰচনাত বহুঠাইত বহুবাৰ উল্লিখিত হৈছে—

"স্বৰ্গ মৰ্ত্ত্য পাতালৰ গীতাল যতেক।
তোমাৰ প্ৰসাদে প্ৰভু দেখিলো প্ৰত্যেক॥
......বাৱে বিদ্যাধৰে অপেশ্বৰা কৰে নাট।
গাৱে গীত গন্ধৰ্ব্বে চপয়া পঢ়ে ভাট॥" (অসমীয়া ৰামায়ণ)

'গায়ন' মানে যদিও গায়ক আৰু 'বায়ন' মানে বাদক বুজায়, প্ৰকৃততে গায়ন-বায়ন একেটা দলহে; দলটোৰ প্ৰতিজন মানুহে মুখেৰে গীত-পদ গায় আৰু বাদ্য বজায়, কেইজনমানে তাল, কেইজনমানে খোল। (এই সম্বন্ধে আলোচনা থকা

কোনো কোনো কিতাপত এই শব্দ দুটাৰ সুকীয়া অৰ্থ দেখুৱাই দুটা দল যেনকৈ দেখুউৱা হৈছে)।

অসমৰ দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চলৰ গায়ন-বায়ন—শিৱসাগৰ, লক্ষীমপুৰ, নগাওঁ আদি অসমৰ পূব অঞ্চলত ভাওনা অনুষ্ঠানবোৰ যেনেভাবে সৰবৰহী আৰু ব্যাপক দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চলত তেনে নহয়। দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চলত 'ভাওনা' শব্দটোৱেই প্ৰায় অপ্ৰচলিত শব্দৰ দৰে। ইয়াত অঙ্কীয়া নাট অভিনয় কৰা সজ্ঞ ঠায়ে ঠায়ে যি দুই-চাৰিটা আছে তাক গায়ন-বায়ন বোলা হয়, আৰু তেওঁলোকৰ অভিনয়ক 'সভা' বোলা হয়। অঙ্কীয়া নাট ভাওনা কৰা গায়ন-বায়ন ইয়াত ক্ৰমান্বয়ে নাইকিয়া হৈ আহিব ধৰিছে। কামৰূপৰ পল্লা গাৱঁত উনবিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগত এজন খ্যাতনামা বায়ন আছিল; নাম জিনা বায়ন। তেওঁৰেই বংশধৰ বিখ্যাত বায়ন, ভোলা ভাৱৰীয়া, কামৰূপৰ গাৱেঁ-ভূঞে জনাজাত। খুহুতীয়া কথাৰ সাগৰ এই বায়ন জনৰ কীৰ্ত্তি অশেষ; সৃজনী শক্তিৰ অভাৱ নাই তেওঁৰ, বিশেষকৈ হাস্য-ৰস-ক্ষেত্ৰত। বুদ্ধিত বৃহস্পতি এই ভাৱৰীয়া আজি মৰিও অমৰ।

ভাৱৰীয়া আৰু বহুৱা

'ভাৱৰীয়া' শব্দটোৰ মুখ্য অৰ্থ 'ভাও' লোৱা মানুহ, গৌণ অৰ্থ 'বহুৱা' অৰ্থাৎ 'কৌতুক প্ৰদৰ্শন কৰা মানুহ'। পশ্চিম অসমত গৌণ অৰ্থতেই শব্দটোৰ বহুল প্ৰয়োগ হয়। ধেমেলীয়া ভাব-ভঙ্গিমা কথা-বতৰাৰে আমোদ দিব পৰা যেই সেই লোকক এই নামেৰে অভিহিত কৰা হয়। নিংনি (নিগনি) ভাৱৰীয়া, সম্বোৰা ভাৱৰীয়া, পুৰানা ভাৱৰীয়া, শুখ্না ভাৱৰীয়া (কাৰাকুচি), লৰ্ফা ভাৱৰীয়া, ভোলা ভাৱৰীয়া আদি কামৰূপৰ যশস্বী জনপ্ৰিয় ভাৱৰীয়াসকল এই শ্ৰেণীৰ। উনবিংশ আৰু বিংশ শতিকাৰ মাজভাগত এই ভাৱৰীয়া সকলে অসমৰ কলা-কৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰখন ৰং-ৰহস্যেৰে বুৰাই ৰাখিছিল। প্ৰতিজনেই খুহুতীয়া কথাৰ ভঁৰাল, প্ৰতিজনৰে অসাধাৰণ মৌলিক প্ৰতিভা। বোবা, অঁকৰা, কণীয়া, আধামৰা মৰ-কেলেপ্ মানুহটোৰো এওঁলোকৰ কথা শুনিলে মুখত হাঁহি বিৰিঙি উঠে। এওঁলোকৰ কথাৰ পাগত শুকান ঢেকিয়াৰ ঠাবিদালো ৰসেৰে টুপটুপীয়া হৈ উঠে। সভা-মণ্ডপত উপস্থিত জনতাৰ হাঁহিত পেটুনাড়ী ছিগি যায়। অসমৰ পূব অঞ্চলত থকা বহুৱাৰ সৈতে পশ্চিম অঞ্চলৰ ভাৱৰীয়া প্ৰায় সমপৰ্য্যায়ৰ ধেমেলীয়া চৰিত্ৰ হলেও, বহুৱাতকৈ ভাৱৰীয়া বহু বিষয়ত উচ্চ থাপৰ। ভাওনাত বহুৱা ওলায়, কিন্তু এওঁলোক নিৰ্বাক্; এওঁলোকে কেৱল অঙ্গি-ভঙ্গি প্ৰদৰ্শনৰ যোগেদি কৌতুক প্ৰদৰ্শন কৰি হাস্যৰস সৃষ্টি কৰে; কেতিয়াবা মুখা পিন্ধি বা হাস্যোদ্দীপক সাজ-পাৰ পিন্ধিও

ক্ৰীড়া-কৌশল প্ৰদৰ্শনৰ চেষ্টা কৰে। কিন্তু ভাৱৰীয়া সদায় কথা-চহকী। হাস্যৰস সঞ্চাৰ বিষয়ত তেওঁলোকৰ অঙ্গি-ভঙ্গি গৌণ, খুহুতীয়া সংলাপেইহে মুখ্য। তেওঁলোকৰ এই খুহুতীয়া সংলাপবোৰ মৌখিক; লিপিবদ্ধ হৈ নথকা হেতুকে সময় আৰু আৱশ্যক অনুসৰি তাৰ পৰিবৰ্ত্তন ঘটি থাকে, অৰ্থাৎ বিষয়-প্ৰসঙ্গ একেটা হলেও ভাৱৰীয়াৰ কথা-প্ৰসঙ্গই নিতে নৱৰূপ লৈ বাগৰ সদায়। কথিত কামৰূপী ভাষাত 'বহুৱা' শব্দটো অপ্ৰচলিত বুলি কলেও ভুল নহয়।

পোহৰ বিকিৰণ প্ৰণালী

যেহেতু ভাওনাৰ সময় নিশা, সেইদেখি ইয়াত পোহৰ বিকিৰণৰ উন্নত ব্যৱস্থা আছে। তাৰে এবিধ হ'ল জোৰা বা আৰিয়া। আঠ-দহ ফুটমান দীঘল বাঁহৰ কাঠী কৰি তাৰে ভালেমান মুঠা বন্ধ হয়; মুঠাটোৰ এমূৰে মিঠাতেলত জুবুৰিয়াই তোলা কটাকানি বা সূতাৰ শকত জুমুঠি এটা বান্ধি জুই লগাই দিয়া হয়। জুমুঠিটো যিমানেই ডাঙৰ কৰা হয় পোহৰ সিমানে বেছি হয়। সেইদৰে বাঁহৰ কাঠিবোৰ যিমানেই দীঘল হয় সি সিমানেই বেছি সময় স্থায়ী হয় আৰু বহন কৰিবলৈ সুচল হৈ পৰে। আৰিয়া-ধৰা মানুহে আৱশ্যক বুজি আৰিয়া ইপিনে সিপিনে অনা নিয়া কৰি থাকে; কেতিয়াবা একে ঠাইতে বহুত পৰলৈ পুতিও থয়। ভাওনা থলীৰ ঠায়ে ঠায়ে মাটিৰ চাকি বা বন্তি জ্বলায়ো পোহৰ বিকিৰণ ব্যৱস্থা কৰা হয়। ইয়াত সৰিয়হৰ তেল বিনে অইন কোনো তেল ব্যৱহাৰৰ উপযোগী নহয়। চাকি আৰু তাৰ শলিতা যিমানেই ডাঙৰ হয়, পোহৰ বিকিৰণ সিমানেই বেছি আৰু দীৰ্ঘকাল-স্থায়ী হয়। থাপনাৰ সন্মুখত অন্ততঃ এগছি বন্তি অপৰিহাৰ্য্য। কেতিয়াবা তাত সহস্ৰ বন্তিৰ ব্যৱস্থাও কৰা হয়। সহস্ৰ বন্তিৰ জিলমিলনিত নিশা ৰঙ্গভূমিৰ জেউতি সহস্ৰ গুণে চৰে। পোহৰ বিকিৰণৰ অন্যতম প্ৰণালী ম'তা বা মহতা। য'থাৰ, গন্ধক আদি আগ্নেয় দ্ৰব্যত অগ্নিসংযোগ কৰিও বহুবৰ্ত্তী পোহৰ বিকিৰণ প্ৰণালী আছে। এয়ে ম'তা বা মহতা, ই ব্যয়-বহুল প্ৰণালী। অনুষ্ঠান বেছি মনোগ্ৰাহী আৰু আড়ম্বৰপূৰ্ণ কৰিবলৈ হলে এনেবোৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়। 'চিহ্নযাত্ৰা' ভাওনা প্ৰসঙ্গত চৰিতকাৰ সকলে লিখি গৈছে যে সেই ভাওনাত পোহৰ বিকিৰণ ব্যৱস্থা এনে অপূৰ্ব ধৰণৰ হৈছিল যে দৰ্শকে দিন-ৰাতিৰ প্ৰভেদ তৰ্কিব নোৱাৰাত পৰিল—

> "ৰত্নানিল সভাসদে কিবা ৰাত্ৰি দিন।
> দেখি বৈকুণ্ঠক যেন পাপ কৈল ক্ষীণ॥" (ৰামচৰণ ঠাকুৰ)

সত্ৰ সম্প্ৰদায় বিশেষে ভাওনাৰ পোহৰ বিকিৰণ ব্যৱস্থা সুকীয়া। কোনো কোনো সত্ৰ সম্প্ৰদায়ত গায়ন-বায়ন আৰু অধিকাৰ অৰ্দ্ধবৃত্তাকাৰ তোৰণ এটাৰ তলেদি ৰঙ্গভূমিলৈ প্ৰৱেশ কৰিব লাগে। তোৰণটো কাঠেৰে নিৰ্মিত আৰু ইয়াক সহস্ৰ বন্তি বা সহস্ৰ আৰিয়াৰে জকমকীয়াকৈ সজাই ৰখা হয়। সহস্ৰ বন্তি-বিভূষিত এই তোৰণে কিবা আগন্তুক মহাযুদ্ধ-অভিযান অথবা সংঘাতৰ সূচনা দাঙি ধৰে বুলি বিশ্বাস। অধিকাৰৰ শিষ্য-প্ৰশিষ্যগণেও ভাওনা চাবলৈ আহোঁতে লগতে একো-একোটি আৰিয়া লৈ আহিব লাগে। এই আৰিয়াবোৰৰ মাজৰ পৰাই এহেজাৰ আৰিয়া গণি তোৰণৰ শিৰ ভাগত সহস্ৰবন্তি ৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰা হয়।

কেতিয়াবা বাঁহৰ চুঙাত মিঠাতেল আৰু ডাঙৰ-দীঘল শলাকানি ভৰায়ো পোহৰৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়। নাহৰ গছৰ গুটি জ্বলায়ো কেতিয়াবা এই ব্যৱস্থাৰ যোগান ধৰা হয়। ভাওনা-থলীত কেৰাচিন তেল, মমবাতি, বিজুলী-বাতিৰ স্থান নাই।

বিবিধ প্ৰথা আৰু আড়ম্বৰ

বিবাট নামঘৰ বা ৰভাতলীৰ এদাঁতিত ভাওনাৰ মঞ্চ নিৰ্দিষ্ট হয়। ইয়াৰ পূৰপিনে থাপনা। থাপনাৰ সৰ্বপ্ৰধান সম্পদ হৈছে এখনি শৰাই; শৰাইৰ ওপৰত এটি শ্ৰীকৃষ্ণ বা বিষ্ণুমূৰ্ত্তি অথবা এখনি কীৰ্ত্তন, দশম বা ভাগৱত পুথি। ধূপ, দীপ, বন্তি, নৈবেদ্যাদি থাপনাৰ বিবিধ দ্ৰব্য সম্পদ। ভাওনা যেতিয়া সত্ৰত পতা হয়, ৰঙ্গমঞ্চৰ দক্ষিণ পিনে সত্ৰাধিকাৰ প্ৰভুৰ বাবে এখনি সুকীয়া আসন সজাই ৰখা হয়। এই আসনখনি সকলোবোৰ ভূমি-আসনতকৈ ওখ আৰু চকুত-লগা হব লাগে। ওপৰত ৰং-চঙীয়া দলিচা বা ফুলাম বস্ত্ৰেৰে আসন ঢাকি খুৱাই সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰ কৰা হয়। দৰ্শকসকলৰ বাবে ঢাৰি-পাটি, কঠ, ত্ৰিপাল, ধানখেৰ প্ৰভৃতিৰ আসনৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়। আসনৰ অভাৱত ভেঁওলোক কেতিয়াবা হয়তো থিয় হৈও অভিনয় চাব পাৰে; কিন্তু চকী-মেজ, পীৰা আদি ওখ আসনত বা কাঠৰ আসনত কাকো কোনোপধ্যেই বহিবলৈ দিয়া নহয়।

মৃতকৰ তিথিত শ্ৰাদ্ধ কৰা, শ্ৰাদ্ধ উপলক্ষে ইষ্ট-মিত্ৰ, বন্ধু-বান্ধৱক সেৱা-সংকাৰ কৰা, নাম-কীৰ্ত্তনেৰে উৎসৱ পালন কৰা—এনেবোৰ প্ৰথা অসমীয়া হিন্দু সমাজত সুদূৰ অতীতৰ পৰাই চলি আহিছে। শ্ৰাদ্ধত বিষ্ণুৰ নাম কীৰ্ত্তনো অন্যতম অপৰিহাৰ্য কৃত্য। এই উদ্দেশ্যে কেতিয়াবা ভাগৱত পাঠ কৰা হয়, কীৰ্ত্তন পাঠ কৰা হয় অথবা নাম গোৱা হয়। ভাওনাবো অন্যতম মহান উদ্দেশ্য বিষ্ণুৰ হিমা

কীৰ্ত্তন। শ্ৰীকৃষ্ণ বা বিষ্ণুৰ মহিমা কীৰ্ত্তন ভাওনাৰ অঙ্গ স্বৰূপ। সেয়েহে কোৱা আছে—

"ভাওনা কৰিলে কৃষ্ণ পূজিবে লাগয়।"

(ৰামচৰণ ঠাকুৰ)

সকলো আৱশ্যকীয় দিহা লৈ যোৱাৰ পিছত গায়ন-বায়নসমূহ ৰঙ্গভূমিত উপস্থিত হয়হি। তেওঁলোকে পোনতে নতশিৰ হৈ দৰ্শকমণ্ডলীলৈ সেৱা জনায় আৰু প্ৰায় এঘণ্টামান তাল-মিদং বাদ্য-বাজনাৰে ৰভাতলী ৰজনজনাই তোলে। ইয়াৰ পিছত কন্তেক জিৰণি লয়। এয়ে সত্ৰাধিকাৰৰ প্ৰৱেশ কাল। আঁৰ-কাপোৰখন দাঙি দিয়া হয় আৰু ছুখোজ-এখোজকৈ গহীন গম্ভীৰ ভাবে তেওঁ ৰঙ্গভূমিৰ পিনে আহিব ধৰে। তেওঁৰ প্ৰৱেশৰ লগে লগেই মহতা জলাই দিয়া হয়। ইয়াৰ এটা উদ্দেশ্য সত্ৰাধিকাৰৰ প্ৰতি বিধিৱৎ সম্মান প্ৰদৰ্শন, আইনটো উদ্দেশ্য গোটেই ৰভা তলীখন ৰং-বিৰং পোহৰেৰে উদ্ভাসিত কৰি তোলা। ফুলাম দলিচা কাপোৰেৰে আটক ধুনীয়াকৈ সজাই থোৱা আছুটীয়া আসন খনিত সত্ৰাধিকাৰে আসন গ্ৰহণ কৰে। লগে লগে গায়ন-বায়ন দলে গুৰু-ঘাত বজায়। গুৰুঘাতৰ অন্তত অলপ সময় তেওঁলোকে ঘোষা-ধেমালি মাৰে। ইয়াৰ পিচতে গায়ন-বায়ন দলৰ এজনে অধিকাৰৰ ওচৰ চাপি ধেমালি মাৰিবৰ বাবে আনুষ্ঠানিক ভাবে অনুমতি লয়। এই অনুমতি গ্ৰহণ বিষয়টোও বিধিবদ্ধ প্ৰণালী অনুসৰিহে কৰা হয়। গায়ন-বায়ন সংঘৰ সঙ্গীজনে প্ৰথমতে অধিকাৰৰ কেউাপনে তিনিবাৰ প্ৰদক্ষিণ কৰে। তেতিয়া অধিকাৰে আনুষ্ঠানিক ভাবে অনুমতি প্ৰদান কৰে। তেতিয়া মানুহজনে আকৌ তিনিবাৰ আগৰ দৰে প্ৰদক্ষিণ কৰিহে আগৰ ঠাইলৈ উলটি যায়। ভাওনাত ইয়াকে গুৰু-প্ৰদক্ষিণ বোলে। এইদৰে আনুষ্ঠানিক অনুমতি গৃহীত হোৱাৰ পাছত গায়ন-বায়ন সকলে বাওঁ আঠু মাটিত পেলাই সৈ আঠু তুলি কিছুপৰ ঘোষা-ধেমালি মাৰে। ইয়াৰ পাছত 'নামঘৰীয়া' মানুহ এজনে গৈ গায়ন-বায়নৰ সন্মুখৰ ঠাইখিনি নিকাকৈ মচি-কাচি পবিত্ৰ কৰি তোলে। তেতিয়া গায়ন-বায়নে মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ 'নামঘোষা'ৰ পৰা অন্ততঃ তিনিফাকি ঘোষা আবৃত্তি কৰে। ঘোষা আবৃত্তিৰ অন্তত ছো-ঘৰৰ সন্মুখত পেলাই থোৱা আঁৰ-কাপোৰখন দাঙি দিয়া হয় আৰু সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ হয়। লগে লগেই মহতা জলাই দিয়া হয়। ৰং-বিৰং পোহৰেৰে দশো দিশ জিলিকি উঠে। দৰ্শকবৃন্দই শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰামৰ নাম লৈ সমস্বৰে ধ্বনি কৰে। গায়ন-বায়ন দলে খাত বজাই ভাওনা থলী মুখৰিত কৰি তোলে। সূত্ৰধাৰে প্ৰৱেশ কৰি প্ৰথমতে ভক্তি-মধুৰ সুৰে নান্দী শ্লোক আবৃত্তি কৰে। ইয়াত নৃত্য নাই যদিও অৰ্থব্যঞ্জক হস্তমুদ্ৰা আছে। ইয়াৰ পিছত নাটকৰ

নাম ঘোষণা কৰা হয় আৰু নাটত থকা মতে দুই-চাৰি আবাৰ বচন মাতি ভটিমা গোৱা হয়। এই ভটিমা আবৃত্তিতো মুদ্রা প্রদর্শনৰ নিয়ম আছে; কিন্তু বাদ্য বাজনা কৰা নহয়। মাথোন ইয়াৰ শেষ অংশৰ আবৃত্তিত গায়ন-বায়নে বাদ্য বজাই সমস্বৰ সঙ্গীত পৰিৱেশন কৰে।

কন্তেক জিৰণি লৈ সূত্রধাৰে প্রস্তাৱিত নাটখনৰ বিভিন্ন ভূমিকা আৰু বিষয় সমূহৰ নাম এটা এটাকৈ ঘোষণা কৰিব ধৰে আৰু সেইমতে ভাৱৰীয়া সৱৰ প্ৰৱেশ, প্রস্থান আৰু ভাওনাৰ অন্যান্য আনুষঙ্গিক কাৰ্য্যাৱলী অনুষ্ঠিত হৈ থাকে। নাটত সন্নিৱিষ্ট হোৱা সঙ্গীত বিষয়ে জানিবলগীয়া কথা এই যে কিছুমান গীত ভাৱৰীয়া বিশেষৰ ব্যক্তিগত; তেওঁলোকে তাক অকলশৰে গাব লাগে। কিছুমান গীত তেওঁলোকে সমদল সঙ্গীতৰূপে গাব লাগে। স্মাৰকজনে নাটখন হাতত লৈ ৰঙ্গভূমিৰ দাঁতিত দর্শকবৃন্দৰ সমুখতে আসন গ্রহণ কৰে। বচনবোৰ তেওঁ মধ্যম স্বৰত পাঠ কৰি যায় আৰু ভাৱৰীয়া সকলে সেই মতেই উচ্চস্বৰে নিজৰ নিজৰ বচন মাতি দর্শকৰ দৃষ্টি আকর্ষণ কৰে। ৰঙ্গভূমিত অৱস্থান কৰা কালছোৱাৰ ভিতৰত সূত্রধাৰে কেতিয়াও সাধাৰণ অৱস্থাত নেথাকে। অইন নেলাগে, ভাওনা চলি থকা কালত জিৰণিৰ বেলিকাও তেওঁ একোটা মধুৰ নৃত্যভঙ্গীতহে অৱস্থান কৰি থকা দেখিবলৈ পোৱা যায়; বিশেষকৈ পাদদ্বয়ত এই ভঙ্গিমা লক্ষণীয় হৈ পৰে। ভাওনাৰ অন্তত মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা কোনো কোনো ঠাইত সূত্রধাৰে অকলশৰে গায়, কোনো কোনো ঠাইত গায়ন-বায়ন সৱেও ইয়াত যোগ দি সমস্বৰ-সঙ্গীতৰূপে গায় আৰু ইয়াতেই অভিনয়ৰ সামৰণি পৰে। মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ নাটসমূহত মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা নাই। তেওঁৰ নাট-ভাওনাই ৰসজ্ঞসকলক পূর্ণৰস উপভোগৰ যোগান ধৰিব পাৰে নে নোৱাৰে সন্দেহ। আগতেই কোৱা হৈছে যে ভাওনা যদি ৰাতি নৌ পুৱাওঁতেই সামৰণি মাৰিব লগা হয়, দর্শকমণ্ডলীৰ মাজত অসন্তোষৰ গুণ্ গুণনি উঠে। সেয়েহে কেতিয়াবা মুক্তি-মঙ্গল গোৱাৰ পিছতো ওপৰঞ্চি নৃত্য-গীতেৰে ভাওনাৰ সময় দীঘলীয়া কৰা হয়।

প্রকৃততে মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা আবৃত্তিৰ অন্ততে যদিওবা প্রকৃত নাট-অভিনয়ৰো অন্ত পৰে, তথাপিও ইয়াৰ পাছতো আৰু দুই-এটা আনুষ্ঠানিক ক্রিয়া কৰিবলগীয়া থাকে। ভাওনা থলীত পুৰোহিতৰ বাবেও এখনি সুকীয়া আসন থাকে আৰু তেওঁ তাত আদিৰ পৰা অন্তলৈকে বহি থাকিব লাগে। ভাওনা শেষ হৈ যোৱাৰ পিছত পুৰোহিতে অধিকাৰজনাক, গায়ন-বায়ন সকলক আৰু দর্শকমণ্ডলীক আশীৰ্বাদ দি তেওঁলোকৰ দীর্ঘজীৱন আৰু মঙ্গল কামনা কৰিব লাগে। তেওঁ এই আশীর্বচন উচ্চ স্বৰত, সাঙ্গীতিক ক্রমত উচ্চাৰণ কৰে আৰু উপস্থিত

সমজুৱাই তাকে সমস্বৰে সমৰ্থন জনাই হৰিধ্বনিৰে গ্ৰহণ কৰে। তাৰ পাছত থাপনা ভঙ্গ কৰা হয়, নামঘৰীয়াই থাপনাত স্থাপিত ভাগৱত পুথিখনি স্থানান্তৰিত কৰে; থাপনাত যদি কিবা মূৰ্ত্তি স্থাপিত হৈ থাকে তাকো পুৰোহিতে যথাস্থানলৈ লৈ যায়। তেওঁৰ আগে আগে গায়ন-বায়নে খোল-তাল বজাই যায়; পুৰোহিতে শৰাইৰ ওপৰত ধৌত বস্ত্ৰ এখনিত মূৰ্ত্তি তুলি ফুল তুলসিৰে সজাই মহা আড়ম্বৰে যাৰ ঘৰে আৰু য'ৰ পৰা সেই মূৰ্ত্তি অনা হৈছিল তাত নি প্ৰতিষ্ঠা কৰি থৈ আহে। ঠিক সেইদৰে গায়ন-বায়ন দলৰ লগত নামঘৰীয়াজনেও ভাগৱত পুথিখনি শৰাইৰ ওপৰত তুলি লৈ থানত থৈ আহেগৈ। অধিকাৰো এই দলৰ লগে লগেই ভাওনা থলীৰ পৰা আঁতৰ হয়। থানৰ পৰা ভাগৱত পুথিখনি থানঘৰীয়াই নি নামঘৰৰ স্থায়ী থাপনাত থৈ আহেগৈ।

ভাওনাত কোনো দৰ্শকৰ পৰা কোনো ৰকমৰ প্ৰৱেশ মূল্য গ্ৰহণ কৰা নহয়। দৰ্শক কিবা কাৰণত সমাজ-বৰ্জিত নহলে বা ভ্ৰষ্টাচাৰী নহলে, ভাওনা-থলীত তেওঁৰ প্ৰৱেশ নিষেধ হব নোৱাৰে। কিন্তু কোনো দৰ্শকে সমাজৰ নিষিদ্ধ দ্ৰব্য লৈ তাত প্ৰৱেশাধিকাৰ পাব নোৱাৰে।

আধ্যাত্মিক পৰিৱেশ

ভাওনাৰ নিমিত্তে আৱশ্যকীয় ভালেমান আহিলাপাতি স্বৰ্গীয় বা অপাৰ্থিৱ বুলি ধাৰণা কৰা হয়। অইন কি, ৰভাখনেই অপাৰ্থিৱ। ইয়াৰ কামি আৰু কৰাবোৰ ভাগৱত পুথিৰ বিভিন্ন আধাৰ প্ৰতিনিধি বুলি ধাৰণা কৰা হয়। ৰভাৰ বিভিন্ন অংশ বিভিন্ন দেৱতাৰ অধিবাস বুলি বিশ্বাস আছে। যেনে, মাৎলীত অৰ্থাৎ ওপৰ ভাগত আৰু মধ্য ভাগত বিষ্ণু, পূব ভাগত শঙ্কৰ, পশ্চিম পিনে ভাস্কৰ, বাকী অংশত চন্দ্ৰ দেৱতা আৰু তেওঁৰ সহচৰগণ অৱস্থিত; বাদ্যযন্ত্ৰবোৰ স্বৰ্গ-সম্ভূত বুলি প্ৰবাদ আছে, যেনে তাল শিৱৰ ৰূপান্তৰ মাথোন। সেইদেখি ভাওনাৰ নিমিত্তে বাদ্যযন্ত্ৰ শিকিবলৈ হলে আনুষ্ঠানিক ভাবে নিৰ্দিষ্ট গুৰু এজনাৰ শিষ্যত্ব মানি লৈহে শিক্ষা আৰম্ভ কৰিব লাগে। সেয়েহে ভাওনাত গায়ন-বায়ন আৰু সূত্ৰধাৰত বাহিৰে অইন কাৰো খোল বজাবৰ অধিকাৰ নাই। সেইদেখি বাদ্য বজাব নজনা বায়ন আৰু অশুদ্ধকৈ বাজনা বজোৱা গায়ন নৰকগামী হয় বুলি বিশ্বাস আছে।*

চৰ্ম্ম পাদুকা পৰিধান কৰি ভাওনা-থলীত প্ৰৱেশ নিষেধ। তাত ধূম্ৰপান, মদ্যপান আদিও কৰিবলৈ দিয়া নহয়। ৰভাতলীত তিলমানো অপৱিত্ৰ বস্তু পৰি

* 'ঢোল মৃদং ও খোল আৰু তালৰ মাহিমা' —তীৰ্থ গোস্বামী

থাকিবলৈ দিয়া নহয়। অভিনয় আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে গোটেইখিনি ঠাই মচি-কাচি সাৰি-পুচি নিকাকৈ ৰাখিব লাগে, যাতে ভাৱৰীয়া, দৰ্শক আদি কাৰো মনত কোনোমতেই অশুচি বা অপৱিত্ৰতাৰ ভাব কিঞ্চিৎ মানো খিতি নেপায়। স্বৰ্গীয় কমলেশ্বৰ সিংহৰ পৃষ্ঠপোষকতাত অনুষ্ঠিত 'ৰুক্মিণী-হৰণ' ভাওনা চাওঁতে বাবেঘৰ সত্ৰৰ মহন্ত ভ্ৰাতৃদ্বয়ে কলপাতভহে বহিছিল। ('তুংখুঙ্গীয়া বুৰঞ্জী' ১০ম আধ্যা) কোনো কোনো ঠাইত অভিনয় আৰম্ভণৰ আগতে গায়ন-বায়ন আৰু সূত্ৰধাৰক পুৰোহিতে দৰ্শকবৃন্দৰ সমুখত ফুলৰ মালা পিন্ধাই আদৰণি জনায়। মালা পিন্ধাই উঠি প্ৰতিজনৰে কপালত চন্দনৰ ফোট দিয়া হয়। ভাওনা আদিৰ পৰা অন্তলৈকে আধ্যাত্মিক আৰু পৱিত্ৰ পৰিৱেশ এটাৰ ভিতৰত ৰখাটোৱেই এইবোৰ আনুষ্ঠানিক কাৰ্য্য-প্ৰণালীৰ মুখ্য উদ্দেশ্য।

৩য় পট

'চিহ্নযাত্ৰা' ভাওনা

মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ ৰচিত নাটসমূহৰ ভিতৰত 'চিহ্নযাত্ৰা' বা 'ছিন্নযাত্ৰা'ই সৰ্বপ্ৰথম বুলি কোৱা হয়। কিন্তু দুখৰ বিষয় এই নাটখন আজি-কালি পাবলৈ নাই। চৰিতকাৰ সকলে লিখি থৈ যোৱা বিবৃতিৰ বাহিৰে এই নাট সম্পৰ্কে জ্ঞান-আহৰণৰ বিশ্বস্ত সূত্ৰ পোৱা নেযায়। তেওঁলোকে লিপিবদ্ধ কৰি থৈ যোৱা মতে এই নাটখনি সম্বন্ধে জ্ঞাতব্য বিষয় এই:—তেতিয়া শঙ্কৰদেৱৰ ঊনৈশ বছৰ বয়স। এদিন ইষ্ট-মিত্ৰ বন্ধু-বান্ধৱ সমন্বিতে ভূঞা সবে কাষ চাপি ক'লেহি যে তেওঁলোকক বৈকুণ্ঠ নগৰৰ "ভাৱনা" দেখুৱাব লাগে। উত্তৰ স্বৰূপে তেওঁ ক'লে যে "সন্ন্যাসীত শিকি" তেওঁ বৈকুণ্ঠ নগৰ দেখুৱাব আৰু "চিন্ন" নামেৰে যাত্ৰা দেখুৱাব। এই "সন্ন্যাসী"য়েই বা কোন আৰু 'চিন্ন' নামটোৱেই বা কোন সূত্ৰত তেওঁৰ মুখত ওলাল একো কব নোৱাৰি। সি যি কি নহওক, জ্ঞাতি কুটুমসকলৰ একান্ত আগ্ৰহ আৰু আন্তৰিক হেপাহ উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰি তেওঁ ভাৱনা এখন পাতিবলৈ উঠি-পৰি লাগিল। কাঠ এদাল আনি জোখ দি কপিলি মুখত থকা কুমাৰৰ ঘৰলৈ মানুহ পঠিয়ালে খোল গঢ়াবলৈ বুলি। খোলৰ জোখ দিলে সোঁৱে ন আঙুল, বাঁৱে তেৰ আঙুল। ইপিনে ভূঞাসকল বস্তা দিয়াত লাগি গ'ল। নটুৱা, বায়ন, পালী আদি প্ৰতিজনেই যথাযোগ্যভাবে শিক্ষা-দীক্ষা লৈ নিজ নিজ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হবলৈ সাজু হব ধৰিলে। শঙ্কৰদেৱে নিজে কাপোৰত বৈকুণ্ঠ নগৰৰ চিত্ৰ অঙ্কন কৰিলে আৰু গীত, সূত্ৰ, ধেমালিৰ যোৰা প্ৰভৃতিৰে যুগুত কৰি ভাওনাৰ বাবে "অঙ্ক" ৰচনা কৰিলে—

"বৈকুণ্ঠ নগৰ পটতে লেখিয়া
অঙ্ক কৰিলন্ত তাৰ॥
ধেমালিৰ যোৰা প্ৰথমে লিখিল
দুটিয় শ্লোক ৰচিল।
সূত্ৰ ভটিমাক গীতক কৰিয়া
চিন সব বিভাগিল॥
যাৰ যেন থান বি মত লক্ষণ
কল্পতৰু উপবন।
সৰোবৰ চয় অধিকে শোভয়
অনন্ত শয্যা শোভন॥" ইত্যাদি

পটত সপ্ত বৈকুণ্ঠ অঙ্কন কৰা হল। সপ্ত বৈকুণ্ঠৰ নাম 'বৈষ্ণৱ-কীৰ্ত্তন' (তীৰ্থনাথ গোস্বামী সম্পাদিত)ত এইদৰে দিয়া আছে—শ্বেত বিলাস, সান্তনু বিলাস, পুষ্প-বিলাস, পঙ্কজ বিলাস, কণক দণ্ড, সনাতন আৰু গোলোক। সন্ন্যাসীৰ ওচৰত শিক্ষা গ্ৰহণ কৰি শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে বৈকুণ্ঠৰ পট যে অঙ্কন কৰিব খুজিছিল এই সম্বন্ধে ৰামচৰণ ঠাকুৰে তেওঁৰ 'শঙ্কৰ চৰিত'ত কৈছে যে শঙ্কৰদেৱে নিজেই মায়া কৰি সন্ন্যাসীৰ ৰূপ লৈ আবিৰ্ভাৱ হ'ল আৰু সেই সন্ন্যাসীৰ পৰামৰ্শ মতে হিঙ্গুল, হাইতাল আদিৰে পটত বৈকুণ্ঠ অঙ্কন কৰিলে। এই অঙ্কন কাৰ্য্য দেখি ভকতসৱে বিস্ময় মানিলে মাথোন।

সন্ধিয়া যাত্ৰা অভিনয় কৰা সময়। চৌদিশৰ পৰা দৰ্শক আহি ৰভাঘৰ ভৰি পৰিল। আৰিয়া, মহতা, মুখা য'ত যেনেভাবে প্ৰয়োজনীয় তেনেভাৱেই প্ৰস্তুতি হ'ল। শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে নিজে বায়ুমণ্ডলী বাগ দিলে ; বলাই নামেৰে এজনে তিমিৰ বাগ দিলে। সেই বাগ বঞ্জনত গছৰ পাতো যেন সৰি পৰে! শঙ্কৰে নিজে "বৈকুণ্ঠপতি" ভূমিকাত ওলাল। সেইদৰে ৰাম ৰাম গুৰু, লক্ষ্মণ, সৰ্বজয় আদি লোক সকলেও বিভিন্ন ভূমিকা লৈ ওলাব ধৰিলে। নটুৱাই নাচিলে, গায়নে বাদ্য বজালে। মহা পয়োভৰে চিহ্ন যাত্ৰা ভাৱনা হৈ গল। দৰ্শক বৃন্দই ৰঙে ৰঙিয়াল হৈ দিন নে ৰাতি ততকে ধৰিব নোৱাৰিলে ; অন্তৰ পৰশা হৃষৰৰ পৰশত তেওঁলোক তেনেই উত্ৰাৱল—

"নজানিল সভাসদে কিবা ৰাত্ৰি দিন।
দেখি বৈকুণ্ঠক যেন পাপ ভৈল ক্ষীণ॥
নাৰীজনে নিচিনয় কোনজন স্বামী।
সবে হুন্তে যেহেন ভৈলন্ত মোক্ষগামী॥"

ওপৰৰ বৰ্ণনাৰ পৰা বুজা যায় যে 'চিহ্নযাত্ৰা' ভাওনা কৰোতে সপ্ত বৈকুণ্ঠৰ পট সমুখত ৰখা হৈছিল। কোনো কোনোৱে কয় যে পটৰ চিত্ৰবোৰ বেজীৰে গুথি নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল ; কোনোৱে কয় অঁকা হৈছিল। গদ্য-জীৱন-চৰিত লিখকে এই সপ্ত বৈকুণ্ঠ কাগজত লিখা বুলি উল্লেখ কৰিছে—"তুলাপাতত সাত বৈকুণ্ঠ লিখিছে।" ইয়াত থকা "তুলাপাত" আৰু "লিখিছে" এই দুয়োটা শব্দতে সন্দেহৰ থল আছে। কিয়নো, শঙ্কৰদেৱৰ দিনত তুলাপাত অৰ্থাৎ কাগজ নাছিল ; আৰু 'লিখিছে' শব্দটোৱে কলমেৰে লিখা বা লিপিবদ্ধ কৰা অৰ্থহে বুজাই অঙ্কন কৰা অৰ্থ নুবুজায়। গদ্য-জীৱন-চৰিত লিখক সকল পদ্য-জীৱন-চৰিত লিখক সকলতকৈ বহুদিন পাছৰ। গদ্যকাৰ সকলৰ সময়ত হয়তো কাগজতে লিখন-কাৰ্য চলিছিল আৰু সেইবাবেই তেওঁলোকৰ

* 'কথা গুৰু-চৰিত' —উপেন্দ্ৰ লেখাৰ সম্পাদিত

কাপত 'তুলাপাত' শব্দটো স্বাভাৱিকতে ওলাই গৈছে। দ্বিতীয়তে, 'তুলাপাতত সাত বৈকুণ্ঠ লিখিছে' মানে তেওঁলোকে হয়তো 'সাত বৈকুণ্ঠৰ বৰ্ণনা দিছে' এনে অৰ্থৰো ব্যঞ্জনা কৰিব পাৰে।

শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ আবিৰ্ভাৱৰ আগত প্ৰকৃত নাট-ভাওনাৰ পূৰ্ণ ৰূপৰ কোনো স্পষ্টাভাস পাবলৈ নাই। ওজাপালী, ঢুলীয়া আদি প্ৰাচীন লৌকিক কলাকৃষ্টি সংঘবোৰত পটত চিত্ৰাঙ্কন কৰি দৃশ্য দেখুউৱাৰ কোনো বিৱৰণ পোৱা নেযায়। সংস্কৃত নাটবোৰতো চিত্ৰাঙ্কনৰ যোগেদি অভিনয় কৰাৰ উদাহৰণ পোৱা নেযায়। অৱশ্যে চিত্ৰাঙ্কন প্ৰণালী অসমত তথা ভাৰতত নতুন নহয়। অসমত প্ৰাচীন ভাস্কৰ্য্য আৰু চিত্ৰকলাৰ নিদৰ্শনৰ অভাৱ নাই। শোণিতপুৰৰ চিত্ৰলেখাই চিত্ৰাঙ্কনৰ যোগেদিয়েই দ্বাৰকাৰ পৰা অনিৰুদ্ধ কোঁৱৰক আনি উষাৰ সৈতে শুভ-মিলন ঘটাইছিল—এইবোৰ পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ কাহিনী। কিন্তু এইদৰে চিত্ৰাঙ্কনৰ যোগেদি নাট-ভাওনা দেখুউৱা প্ৰথা নতুন ; আৰু এই বিষয়ত মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ সৃজনী শক্তিৰ বিকাশ হৈছে বুলি কব পাৰি। নিয়মিত ৰূপে দৃশ্য-বিভাজন কৰি ভাওনা প্ৰদৰ্শন প্ৰথা নাই যদিও, চিত্ৰাঙ্কন-বিভূষিত আঁৰ-কাপোৰখনে আজিও এই পূৰ্ব প্ৰথাৰ চানেকি দাঙি ধৰি আছিছে।

কোনো কোনো চৰিতকাৰৰ মতে এইখন ভাওনা তেওঁ তীৰ্থযাত্ৰাৰ পৰা ঘূৰি আহি কৰে। ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ মতে শঙ্কৰদেৱে তীৰ্থ লৈ যোৱাৰ আগতে উনৈশ বছৰ বয়সতে এই ভাওনা পাতিছিল। এই অভিমত বেছি সমীচীন। কিয়নো, 'চিহ্নযাত্ৰা' নাটখন মহাপুৰুষ-ৰচিত অন্যান্য নাটৰ সৈতে অমিল, ই প্ৰকৃত পূৰ্ণাঙ্গ নাট হয়নে নহয় সন্দেহৰ কথা। কাৰণ, মহাপুৰুষৰ অন্যান্য নাটবোৰৰ নামটোৰ সৈতে বিষয়-বস্তুৰ মিল আছে। কিন্তু 'চিহ্নযাত্ৰা'ৰ সৈতে বিষয়-বস্তুৰ কোনো মিল নাই। 'চিহ্ন' শব্দৰ ঠাইত 'চিহ্ন' শব্দও কোনো কোনোৱে ব্যৱহাৰ কৰিছে। 'চিহ্ন' শব্দ-প্ৰয়োগে এই ভাওনাখনত চিত্ৰাঙ্কন বিষয়টোতে বেছি গুৰুত্ব আৰোপ কৰা যেন দেখা যায়। দ্বিতীয় কথা, মহাপুৰুষৰ সকলোবোৰ নাট ব্ৰজাৱলী ভাষাত ৰচিত। তীৰ্থভ্ৰমণ কাল-ছোৱাৰ ভিতৰতে তেওঁ ব্ৰজাৱলী ভাষা-জ্ঞান আহৰণ কৰে, আৰু তাৰ পৰা ঘূৰি আহি এই কৃত্ৰিম ভাষাত নাটবোৰ ৰচনা কৰে। 'চিহ্নযাত্ৰা' তীৰ্থ ভ্ৰমণৰ পিছত ৰচিত হোৱাহেঁতেন ব্ৰজাৱলী ভাষাতেই ৰচিত হলহেঁতেন, তেতিয়া হলে, চৰিতকাৰ সকলে এই নাভূত-নাশ্ৰুত ভাষাটোৰ বিষয়ে দুই-চাৰিআষাৰ কথা নিশ্চয় তেওঁলোকৰ 'চিহ্নযাত্ৰা' বৰ্ণনা প্ৰসঙ্গত উল্লেখ কৰিলেহেঁতেন। কিন্তু কোনোজন চৰিতকাৰেই ভাষা বিষয়ে ঘুণাক্ষৰেও মাত এষাৰ মতা নাই। বিমান দূৰ সম্ভৱ, এই নাটখন কেৱল ঘোষা-পদ-সম্বলিত বা গীতিপূৰ্ণ ৰচনা আছিল আৰু প্ৰাক্-শঙ্কৰী-যুগৰ কোনো জনপ্ৰিয় সাহিত্য বিশেষৰ আৰ্হিত ৰচিত হৈছিল।

৪ৰ্থ পৰ্ব

ভাওনা-সদৃশ অন্যান্য সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান

(i) **বঙালী ভাওনা**—এই নামৰ এবিধ ভাওনা দৰং জিলাৰ কোনো কোনো অঞ্চলত উনবিংশ শতিকাৰ শেষ আৰু বিংশ শতিকাৰ আদি ছোৱাত আছিল। ইয়াক বঙালী ভাওনা বোলাৰ অৰ্থ এই যে ইয়াৰ কিছুমান গীত-পদ বঙ্গভাষাত ৰচিত বা বঙালী ৰামায়ণ, মহাভাৰতৰ পৰা উদ্ধৃত। কোনো কোনো ঠাইত আকৌ অঙ্কীয়া নাটৰ সৈতে অমিল যেই কোনো ভাওনাকে বঙালী ভাওনা বোলা হৈছিল। পাছলৈ এই বিধ ভাওনা কালৰ বুকুত আপোনা-আপুনি জাহ গল।

বঙালী ভাওনা ওজাপালী আৰু অঙ্কীয়া নাট-ভাওনাৰ সংমিশ্ৰণ। ইয়াৰ সূত্ৰধাৰ জনক ওজা বোলে। এওঁৰ লগত চাৰি-পাঁচজনমান সঙ্গী থাকে; এওঁলোকক পালী বোলা হয়। এওঁলোকে ওজাপালীৰ দৰে পদ আবৃত্তি কৰে। কিন্তু অঙ্কীয়া নাট-ভাওনাৰ ভাৱৰীয়াৰ দৰে তেওঁলোকৰ সময়ে সময়ে প্ৰৱেশ আৰু প্ৰস্থান আছে। ওজাপালীৰ ওজা আৰু অঙ্কীয়া নাট-ভাওনাৰ সূত্ৰধাৰৰ সৈতে ইয়াৰ ওজা জনৰ পাথক্য এই যে এওঁ হাতত এডাল চোৱঁৰ লৈ থাকে। ইয়াৰ বাদ্য যন্ত্ৰ তাল আৰু খোল। মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা গাওঁতে আটাইবিলাক ভাৱৰীয়াই বৃত্তাকাৰত ঘূৰিব লাগে।

(ii) **স্ত্ৰী-পৰিচালিত অনুষ্ঠান**—ভাওনা, ওজাপালী আৰু ঢুলীয়া অনুষ্ঠান পুৰুষসকলৰ দ্বাৰা পৰিচালনা কৰা হয়। স্ত্ৰীভূমিকাও পুৰুষসকলেই লয়। কিন্তু অসমত এনে কিছুমান ভাওনা-সদৃশ সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান আছে য'ত কেৱল স্ত্ৰীসকলৰহে প্ৰতিপত্তি, স্ত্ৰীসকলেই সৰ্বেসৰ্বা। তেওঁলোকেই অনুষ্ঠান পৰিচালনা কৰে; তেওঁলোকেই পুৰুষৰ ভূমিকাও লয়। এনেবোৰ অনুষ্ঠান, যেনে—

(ক) **পচতি (পাচতি)**—এই উৎসৱ শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্ম উপলক্ষে জন্ম দিনৰ পৰা ধৰি পঞ্চম দিনৰ পাছদিনা অৰ্থাৎ ষষ্ঠ দিনা পতা হয়। যি গৰাকী প্ৰসূতি তিৰোতাৰ নামত উৎসৱ পালন কৰা হয় তেওঁ সেইদিনা ব্ৰত ধৰি থাকিব লাগে। হালধিৰ পানীৰে নৱজাত সন্তানটিৰে সৈতে মাকক কলহেৰে পানী ঢালি স্নান কৰাব লাগে। নিমন্ত্ৰিত লোকসকল আহি উৎসৱত যোগদান কৰে। গণকে গণনা কৰি সন্তানৰ নামাকৰণ কৰি যায়হি। যদিও সচৰাচৰ জন্মাষ্টমীৰ ষষ্ঠ দিনতেই পচতি পতা প্ৰথা এটা আছে, ৭ম, ৯ম, ১১শ দিনতো অথবা বছৰটোৰ যেই কোনো উক্ত শুভ দিনতো এই উৎসৱ

কেতিয়াবা পালন কৰা হয়। বিশেষকৈ ভাদ আৰু কাতি মাহ ইয়াৰ বাবে প্ৰশস্ত। ই দিবা-উৎসৱ। দিনটোৰ ভিতৰতে আৰম্ভণ হয় আৰু দিনটোৰ ভিতৰতে সামৰণ পৰে। উৎসৱৰ কাৰ্যসূচী দিনটোৰ ভিতৰতে শেষ হব পৰাকৈ দিনটো দুভাগত ভাগ কৰা হয়—আগবেলা আৰু পাছবেলা। আগবেলাৰ কাৰ্যসূচী আগপচতিৰ ভিতৰত পৰে আৰু পাছবেলাৰ কাৰ্যসূচী পাছবেলাত পৰে। স্ত্ৰী-পৰিচালিত এই উৎসৱত পুৰুষসকলেও অৱশ্যে যোগদান নকৰা নহয়। নামঘোৰাত তেওঁলোকৰ অবাধ প্ৰৱেশ। কিন্তু ইয়াত যিখিনি নাট্যাভিনয় প্ৰদৰ্শন প্ৰথা আছে, তাত কেৱল স্ত্ৰীসকলেহে যোগদান কৰিব লাগে।

এই উৎসৱ দুই ৰকমে পালন কৰা হয়—ব্যক্তিগত বা ঘৰুৱা ভাবে আৰু ৰাজহুৱা ভাবে। লোকাচাৰ অনুসৰি সকলোখিনি কাৰ্য্য সুচাৰু ৰূপে সমাধা কৰিবৰ বাবে ঠায়ে ঠায়ে পচতি সজ্ঘ আছে। ঘৰৰ গৃহিণীয়ে নিৰ্দিষ্ট দিনত বিধি মতে সকলো দ্ৰব্য সংগ্ৰহ কৰি পচতি গোৱা তিৰুতা সৰক নিমন্ত্ৰণ কৰে। নামঘৰ বা ৰভাঘৰত উৎসৱ পতাৰ দিহা কৰা হয়। কল-কুঁহিয়াৰ আদি ফলমূলেৰে ওপচাই দেউল-সদৃশ মাহ-চাউলৰ নৈবেদ্য সজোৱা হয় আৰু উৎসৱৰ অন্তত উপস্থিত সমজুৱাৰ মাজতে সেইবোৰ বিতৰণ কৰা হয়। নিমন্ত্ৰিত সকলক জা-জলপানেৰে অভ্যৰ্থনা কৰাৰ ব্যৱস্থাও আছে।

থাপনা, নৈবেদ্য, ৰঙ্গভূমি আদিৰ বাবে এপিনেদি যথাসম্ভৱ আহলবহল মুকলি ঠাই এডোখৰ এৰি সমজুৱা সকলক অৰ্ধবৃত্তাকাৰ হৈ বা চতুৰ্ভুজ ক্ষেত্ৰৰ আকাৰে মাটিত ভূমি-আসন বা তৃণাসনত বহিবলৈ দিয়া হয়। ৰঙ্গভূমিৰ বাবে আতৰীয়াকৈ ৰখা মুকলি ঠাইকণত কলপাতৰ ওপৰত ডাঙৰ থিয় খৰাহি নাইবা অইন কিবা পবিত্ৰ পাত্ৰত মাহ-চাউল, ফলমূল আদি নৈবেদ্যৰ দ্ৰব্য সমূহ পৰ্বত-প্ৰমাণ কৰি সজাই থোৱা হয়। তাৰ পিছত থাপনা পাতি ধূপধূনা জলাব লাগে। থাপনাৰ চাৰিওফালে শিল এটাৰ ওপৰত গোবৰৰ এটি টিলা নিৰ্মাণ কৰা হয়। পচতি গোৱা তিৰুতা সকলে অইন কোনো ঠাইত যথাবিহিত সাজ-পোছাক পিন্ধি আহি যথা সময়ত নিৰ্দিষ্ট ঠাইত উপস্থিত হয়। তেওঁলোকৰ ভিতৰৰ এগৰাকী ওজা বা সূত্ৰধাৰ ভূমিকাত ওলাব লাগে। কাৰ্যক্ষেত্ৰত এই সূত্ৰধাৰ অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ অনুৰূপ। অন্যান্য চৰিত্ৰবোৰেও কাৰ্য্য-ক্ৰমণিকা অনুসৰি প্ৰৱেশ-প্ৰস্থান কৰিব ধৰে। প্ৰথমতে কেইটামান সংস্কৃত স্তোত্ৰ আবৃত্তি কৰি যশোদাই কৃষ্ণৰ প্ৰতি পুষ্পাঞ্জলি প্ৰদান কৰে। তেতিয়া ওজাই তেওঁক সমজুৱাৰ সমুখলৈ আদৰি লৈ যায় আৰু ৰজমৰুৰ এটা তত তেওঁ আসন লৈ বহি থাকে। তাৰ পাছত ওজাই সমজুৱাক সম্বোধন কৰি নাটখনৰ এটি চমু আভাস দাঙি ধৰে। সূত্ৰধাৰৰ এই প্ৰাৰম্ভিক বচনৰ অন্তত কণ কণ ছোৱালী কেইজনীমানে

হাতে হাতে ধেনু-কাঁড় আৰু ডলাত চাউল, ফলমূল আৰু লাডু লৈ ৰঙ্গমঞ্চত দেখা দিয়ে আৰু থাপনাৰ কেউপিনে প্ৰদক্ষিণ কৰিব ধৰে। এই ছোৱালীৰ সংখ্যা সাধাৰণতে ছয়। প্ৰতিবাৰ প্ৰদক্ষিণ কৰোতে তেওঁলোকে যশোদাৰ শিৰত চাউল ছটিয়াই যায়। শেষবাৰ প্ৰদক্ষিণত এজনী গোপিনীৰ পৰা যশোদাই মূল্য দি এটি ফল গ্ৰহণ কৰে। ফলটো নি যশোদাই কৃষ্ণক দিয়েগৈ (এতেপৰ কৃষ্ণই ফলটোৰ বাবে কান্দি-কাটি ব্যাকুল হৈ থাকে আৰু এই ফল হাতত দি যশোদাই তেওঁক নিচুকায়)। তিৰোতা সকলে নাম গাই থাকে: নামগোৱা কেৱল মুখেৰেই নহয়, তাল ৰাখি চাপৰি বজায়; কেতিয়াবা বহি গায়, কেতিয়াবা থিয় হৈ গায় আৰু কেতিয়াবা ঘূৰি ঘূৰি নৃত্য-ভঙ্গীত গায়। নামগোৱাত আবৃত্তি কৰা পদাৱলীৰ সৈতে সঙ্গতি ৰাখি পচতিৰ বিভিন্ন ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হোৱা চৰিত্ৰগণে নিজৰ নিজৰ ভাও প্ৰদৰ্শন কৰি থাকে। উদাহৰণ স্বৰূপে যেনে, ৰঙ্গভূমিত যেতিয়া গৰ্গ মুনিয়ে হাতত পঞ্জিকা, ফলি আৰু ফলিগুটি লৈ ওলাই শিশুকৃষ্ণৰ নামাকৰণৰ বাবে গণনা কৰিব ধৰে, নামগোৱা তিৰুতা সৱে পদ গাই গাই কৃষ্ণৰ গালৈ তেল আৰু হালধি-মিহলোৱা পানী ছটিয়াব ধৰে—উপস্থিত সমজুৱা সৱৰ ওপৰত এই পানীৰ ছিটিকনি পেলোৱা হয়; কোনোৱে এই ছিটিকনিৰ পৰা হাত সাৰিবলৈ থিতাতে লুকাব খোজে; কিন্তু লুকাই সাৰে ক'ত! ৰঙেৰে-ৰাঙলী মুখৰ প্ৰদৰ্শনী পাতি এই উছৱ-উত্ৰাৱল তিৰুতাসৱে কাকো কোনেও নেৰে! ইজনীয়ে সিজনীক ৰং-পানীৰে তিতাই-বুৰাইহে এৰিব, ছলে-বলে-কৌশলে, যেনেতেনে প্ৰকাৰে। এইখিনিতে পচতি অভিনয়ৰ মজাৰ বগৰ। উৎসৱৰ সমুন্নত আৰু শীৰ্ষ বিন্দুও এইখিনিতে। ইয়াতেই নানাৰকম কাৰ্য্যসূচীৰ অন্ত পৰে; আগবেলাৰ পচতিৰো সামৰণি হয়।

সকলোৱে দুঘণ্টামানৰ বাবে জিৰণি লয়। গৃহস্থই নিমন্ত্ৰিত লোক সকলক যথাসাধ্য আদৰ-অভ্যৰ্থনা কৰে। কেৱে ক্ষন্তেকলৈ ঘৰাঘৰি যায়গৈ। ইয়াৰ পাছত অপৰাহ্ণ বা পাছবেলাৰ উৎসৱ আৰম্ভ কৰা হয়। এইবাৰ শিশু কৃষ্ণৰ লীলাখেলা আৰু অলৌকিক মহিমা-প্ৰকাশক দৃশ্য-বহুল অভিনয়। পুতনা-বধকে ধৰি একাধিক অদ্ভুত লীলা-মাহাত্ম্যই দৰ্শকক চমক্ খুৱায় আৰু পুতনা-বধতে অপৰাহ্ণ বা পাছবেলাৰ অভিনয়ৰ সামৰণি মৰা হয়। উৎসৱৰ অন্তত সমৱেত হৰিধ্বনিৰে গৃহস্থক হিয়া ভৰি আশীৰ্বাদ দিয়া হয়। গাওঁতা-বাওঁতা শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তন কৰোতা উপস্থিত সমজুৱা সৱেও আশীৰ্বাদৰ জাউৰিত বুৰ গৈ, খন্তেকলৈ হলেও, জীৱন ধন্য মানে। আশীৰ্বাদৰ সাঙ্গীতিক উচ্চ-উদাত্ত সুৰধ্বনিয়ে আকাশ-পাতাল কপাঁই তোলে। শেষ পৰ্ব মাহপ্ৰসাদ বিতৰণ আৰু ইয়াতেই কাৰ্য্য ক্ৰমণিকাৰ মধুৰ সমাপন।

পচতিত অসমীয়া ঘৰুৱা পৰিৱেশ আৰু সামাজিক চিত্ৰৰে হাস্যৰস উথলোৱা

অদ্ভুত প্ৰণালী আছে, যেনে, অমিতাৰ ঠাৰিত শুকান পিঠা-গুড়ি ভৰাই সমজুৱাৰ গাৰ পিনে ফু মাৰি দিয়া হয়। গায়ে-মূৰে পিঠাগুড়ি পৰি কাকো কোনেও চিনি নোপোৱা হৈ পৰে। হাঁহি-খিকিণ্ডালিত পিঠাগুড়ীয়া বাইজ বিহু-বলিয়া হয়। শুকান কলপতুৰাৰে ঘোঁৰা সাজি কেৱে আকৌ ঘোঁৰা-দৌৰ পাতে। ঘোঁৰাক কোবায়হে কোবায়, কিন্তু বেচেৰাই খোজকে কাঢ়িব নোৱাৰি সাত ভেঙুৰ খাই বাগৰি যায়। কাৰো ঘোঁৰাই অশ্বাৰোহীৰ চাবুকৰ একেটা মনঃপুত কোবতে কদমৎ যাব ধৰে আৰু বায়ুবেগে চেকুৰ মাৰি গিৰিহতৰ মুখৰপৰা 'চাবাইচ্' মুখামৃত একণি পাই জীৱন সাৰ্থক কৰে। থিতাতে পচতিৰ ৰঙ্গভূমিখণ্ড যেন চৰণীয়া পথাৰ এখনলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ যায়। কোনো কোনো তিৰোতাই গ'ৰখীয়া ল'ৰাৰ ভাও লৈ গাইগৰু চৰায়। এই গাই-গৰুবোৰ কঠাল পাতেৰে নিৰ্মিত। পচতিৰ অন্য দৃশ্য পুতনা বধ। অদ্ভুত কেলি-কৌতুক দেখুৱাই শিশু-কৃষ্ণই পুতনাক বধ কৰে আৰু তাই ৰাক্ষসীয়ে দাঁত নিকটাই মাটিত ওপৰলৈ মুখ কৰি লুটি খাই পৰে। দুই-চাৰি গৰাকীয়ে ৰাক্ষসীৰ মুখৰ দুয়োপিনে কল-পতুৱাৰ ঠাৰি থাহি থাহি সুমুৱাই দিয়ে। ৰাক্ষসীৰ দাঁতৰ নমুনা দেখুৱাবলৈ হোজা গাৱঁলীয়া প্ৰণালী ইয়াতকৈ শ্ৰয় আৰু কি হব পাৰে! ভূমিশায়িনী ভীম্বাকাৰ-বদনী পুতনাক চাবলৈ সমজুৱাই ভুম পাতে; সকলোৱে বেৰি বেৰি চায় মানে চায়, হেপাহ নপলায়!

সতি-সন্তানৰ মুখ-নেদেখা তিৰুতাই পচতি উৎসৱ পাতি মাতৃত্বৰ গৌৰৱ লাভ কৰিব পাৰে বুলি লৌকিক বিশ্বাস। সেইদৰে পুত্ৰ সন্তান নোহোৱা মাতৃয়েও পচতি উৎসৱ পাতি পুত্ৰ সন্তান লাভ কৰিব পাৰে বুলি বিশ্বাস আছে। সেয়েহে সন্তানহীন তিৰোতাই সন্তানৰ বাবে আৰু পুত্ৰ সন্তানহীন তিৰোতাই পুত্ৰৰ বাবে আশা-ভৰা বুকু লৈ এই উৎসৱ পাতে। সাধাৰণতে এনে তিৰোতাসকলেই যশোদাৰ ভূমিকা লৈ ওলাব লাগে। ব'হুতৰা পচতিত অৱশ্যে এই নিয়মৰ ব্যতিক্ৰমো কেতিয়াবা হয়। কিন্তু দকৰা পচতিত ই যথাবিহিত ভাৱে পালন কৰিব লাগে।

(খ) আপী-ওজা—কামৰূপ জিলাৰ ঠায়ে ঠায়ে আপী-ওজা নামেৰে একশ্ৰেণীৰ ওজা আছে। ইয়াতো আটাইবিলাক ভূমিকাত আপী বা ছোৱালীয়েইহে ভাগ লয়। ইয়াত পুৰুষ-ভূমিকা একেবাৰে নাই। দলটোত একনী ছোৱালী ওজাৰূপে ওলায়। তেওঁৰ সাজ-পোচাক চকুত লগা—তেওঁ ডমকা-ফুলীয়া মেখেলা আৰু ফুলাম আণ্ডবাণ পৰিধান কৰে; হাতত খাৰু, কাণত ফুল আৰু ডিঙিত মণিমালা পিন্ধি চুলি মেলি দলত থিয় দিয়ে আৰু অন্যান্য ওজাৰ দৰে নৃত্য-গীত পৰিৱেশন-কাৰ্য্যত দলটো পৰিচালনা কৰে। তেওঁলোকে ৰামায়ণ, মহাভাৰত আৰু পুৰাণৰ

পদ গায়। নির্দিষ্ট স্থান বা বিধিবদ্ধভাবে নির্মিত কোনো ৰভাঘৰ বা ৰঙ্গভূমিৰ ইয়াত ব্যৱস্থা নাই। প্রয়োজন মতে আৰু স্থান-কাল-পাত্র ভেদে ইয়াৰ অন্যথা হব পাৰে।

(গ) নাম-ভাওনা—নাম-কীৰ্ত্তনৰ যোগেদি একপ্রকাৰ দৃশ্যাভিনয় দেখুউৱাৰ ব্যৱস্থা অসমত আছে আৰু ইয়াৰ নাম-ভাওনা। ইয়াত অংশ গ্রহণ কৰোতা আটাইবিলাকেই তিৰোতা। যেই কোনো উৎসৱ উপলক্ষে আৰু যেই কোনো সময়তে এইবিধ ভাওনা অনুষ্ঠিত হব পাৰে। দলপতিজনক সূত্ৰধাৰ বা পাঠক সংজ্ঞাৰে অভিহিত কৰা হয়। দলটোত অন্ততঃ দহ-বাৰ গৰাকী তিৰোতা থাকে। প্রথমতে তেওঁলোক অৰ্দ্ধবৃত্তাকাৰে মাটিত পাৰি থোৱা ঢাৰি-পাটি, ত্রিপাল আদিত আসন গ্রহণ কৰে। তাৰ পাছত নৃত্য-ভঙ্গীত সূত্ৰধাৰৰ প্রৱেশ হয়। তেওঁলোকৰ অভিনয়ৰ অৱলম্বন বিভিন্ন অধ্যায়ত বিভক্ত ঘোষা-পদ-সম্বলিত ৰচনা। তাল-মানৰ সৈতে সঙ্গতি ৰাখি সুৰ ধৰি ঘোষা আৰু পদ গোৱা হয়। সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকাত ওলোৱা তিৰোতাগৰাকীয়ে ঘোষা আৰু পদ গায়, বাকী তিৰোতাসকলে চাপৰি মাৰি সমস্বৰে তাৰ পুনৰাবৃত্তি কৰে। লগে লগে বিবিধ ভূমিকা গ্রহণ কৰা তিৰোতাসকলে নৃত্য-ভঙ্গীৰে অর্থব্যঞ্জক মুদ্রা প্রদর্শন কৰি ভাওনা দেখুৱায়। ভাৱৰীয়াৰ মুখত বচন নাই। এই ঘোষা আৰু পদাৱলী পুৰণি অসমীয়া কাব্যৰ। কিছুমান কৃষ্ণলীলা বিষয়ক আধুনিক ৰচনাও আছে। ইয়াৰ প্রয়োজনীয় বাদ্যসমূহ কৰতাল, বৰতাল, নাগেৰা।

কামৰূপৰ উত্তৰ গুৱাহাটীত নাম-ভাওনা অনুষ্ঠান এটা আছে। উপেন্দ্রনাথ বৰকাকতী নামৰ মহ'ৰী এজনে কুৰি শতিকাৰ আগছোৱাত ইয়াৰ প্রৱৰ্ত্তন কৰে আৰু আজিও ই অসমৰ ঠায়ে ঠায়ে ভাওনা দেখুৱাই খ্যাতি অর্জন কৰি ফুৰিছে, আজিও এই ভগা বীণৰ তাঁৰৰ ঝঙ্কাৰ কলামোদীৰ আমোদ-সামগ্রী। বৰকাকতীয়ে প্ৰায় পোন্ধৰখন মান নাম-ভাওনাৰ নাট লিখিছিল বুলি বিশ্বস্ত সূত্ৰে জনা যায়।

৫ম পট

সংস্কৃত নাট-অভিনয়ৰ সৈতে ভাওনাৰ পাৰ্থক্য

সংস্কৃত নাটৰ সৈতে অসমীয়া নাটৰ যিদৰে সাদৃশ্য আৰু পাৰ্থক্য আছে অভিনয় বিষয়তো সেইদৰে সাদৃশ্য আৰু পাৰ্থক্য দুয়োটাই আছে। ইয়াত কেইটামান প্ৰধান পাৰ্থক্য দেখুউৱা হ'ল—

সংস্কৃত নাট-ভাওনাৰ কুৰিটা প্ৰাৰম্ভিক কাৰ্য্য-ক্ৰমৰ ভিতৰত প্ৰথম নটা নেপথ্যত সমাধা কৰা হয়; বিবিধ বাদ্য-বাদনেই প্ৰধানকৈ এই কাৰ্য্যক্ৰমৰ ভিতৰত পৰে। কিন্তু ভাওনাত বাদ্য-বাদন আদি এনেবোৰ প্ৰাথমিক কাৰ্য্যক্ৰম দৰ্শকৰ সমুখত সমাধা কৰা হয়। তাঁৰ-সংযুত বাদ্য যন্ত্ৰও (যেনে, বীণা) সংস্কৃত নাট অভিনয়ত বজোৱা হয়; কিন্তু ভাওনাত ই একেবাৰে বৰ্জিত।

সংস্কৃত নাট-অভিনয়ত 'জৰ্জৰ' পতাকা উত্তোলন প্ৰথা আছে; তাৰ লগে লগে সঙ্গীত গোৱা হয়, সূত্ৰধাৰে পুষ্প সিঞ্চন কৰে আৰু মঙ্গল-ঘটৰ পানীৰে আত্ম-শুদ্ধি কৰে। পৰৱৰ্ত্তী ক্ৰমত নান্দীশ্লোক পাঠ। কিন্তু ভাওনাত নান্দীপাঠৰ আগতে গায়ন-বায়নৰ ধেমালিক কেন্দ্ৰ কৰি অন্যান্য কেতবোৰ আনুষ্ঠানিক ক্ৰিয়াহে কৰা হয়।

সংস্কৃতত নান্দী-পাঠ সূত্ৰধাৰৰ দ্বাৰা হয় নে নহয় বিতৰ্কৰ বিষয়। কিন্তু অসমীয়া ভাওনাত সূত্ৰধাৰেইহে নান্দীপাঠ কৰিব লাগে; ইয়াৰ অন্যথা নাই।

সংস্কৃত নাট-অভিনয়ত নান্দী পাঠৰ পাছতে সূত্ৰধাৰৰ প্ৰস্থান হয় আৰু পুনৰ্বাৰ প্ৰৱেশ নহয়। কিন্তু ভাওনাত তেওঁ আদিৰপৰা অন্তলৈকে থাকিব লাগে। প্ৰকৃততে সূত্ৰধাৰেই ভাওনাৰ প্ৰধান স্থায়ী ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈ সকলো পৰিচালনা কৰিব লাগে। তেওঁৰ কাৰ্য্য বহুমুখী।

সংস্কৃত নাট-ভাওনাত বিদূষকেই আৱশ্যক মতে সময়ে সময়ে দৰ্শকৰ হাঁহিৰ খোৰাক যোগাই থাকে; কিন্তু ভাওনাত বিদূষক নামৰ কোনো চৰিত্ৰ নাই। হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিবলৈ সময়ে সময়ে বহুৱা ওলায়। কিন্তু বহুৱাৰ কোনো বচন নাই আৰু ইয়াক নাটৰ কোনো সক্ৰিয় চৰিত্ৰৰূপে গণ্য কৰিব নোৱাৰি।

৬ষ্ঠ পট

অন্যান্য সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠানৰ সৈতে ভাওনাৰ সাদৃশ্য ঃ—

(i) **ওজাপালী**—সাজ-পোছাক বিষয়ত ভাওনাৰ সূত্ৰধাৰ আৰু ওজাপালীৰ সূত্ৰধাৰ প্ৰায় একে। উভয়ৰে কাৰ্যক্ৰমতো সাদৃশ্য আছে। দুয়োবিধ অনুষ্ঠানতে সূত্ৰধাৰ ৰঙ্গভূমিৰ স্থায়ী (আদিৰ পৰা অন্তলৈকে থকা) চৰিত্ৰ। সঙ্গীতত সঙ্গীসকলে সহযোগ কৰি ৰাগ-ৰাগিণীৰে সুললিত সমস্বৰ-সঙ্গীতৰ সুৰধ্বনি সৃষ্টি কৰে। ৰঙ্গভূমিত সূত্ৰধাৰকে আদি কৰি সকলো ভাৱৰীয়াৰ অৱস্থান সততে নৃত্যভঙ্গী-সমন্বিত।

নৃত্য-গীতেই ভাওনাৰ স্নায়ু-সম্পদ; সেইদৰে ওজাপালীৰো।

[পৰৱৰ্ত্তী ছেদ 'সঙ্গীত-মধুৰ পৰিৱেশ' দ্ৰষ্টব্য]

দুয়োবিধ অনুষ্ঠানতে নেপথ্য বিভাগ আছে; ই ভাৱৰীয়া সৱৰ সাজন-কাচনৰ থল, জিৰণিৰ ঘৰ, অভিনয় সামগ্ৰীৰ সংৰক্ষণ-আলয়।

(ii) **ঢুলীয়া**—ঢুলীয়া দলৰ গায়ন-বায়ন সকলে কেৱল ঢোল বজায়েই নেথাকে, মাজে মাজে নৃত্য-সম্বলিত সমস্বৰ সঙ্গীতেৰেও দৰ্শকক আপ্যায়িত কৰে। ভাওনাৰ গায়ন-বায়নৰ কাৰ্য্যৰ সৈতে ইয়াৰ সাদৃশ্য আছে। ঢুলীয়া সকলে যেতিয়া মাজে মাজে নাটকীয় দৃশ্য দেখুৱায় তাত স্ত্ৰীভূমিকাবোৰত পুৰুষেই অৱতীৰ্ণ হয়। ভাওনাতো পুৰুষেইহে স্ত্ৰীভূমিকাত ওলাব লাগে।

আৱশ্যক অনুসৰি ঢুলীয়াই মুখা ব্যৱহাৰ কৰে, হাঁহি-ৰস সৃষ্টিৰ বাবে বহুৱা উলিয়ায়। ভাওনাতো মুখা আৰু বহুৱাৰ স্থান আছে।

(iii) **পুতলা-নাচ**—পুতলা-নাচত পৰিচালকজনে সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি বিভিন্ন ভূমিকাত ওলোৱা পুতলা সমূহ পৰিচালনা কৰি থাকে। ভাওনাতো সূত্ৰধাৰ মূল পৰিচালক।

সেয়েহে ভাওনাৰ সাদৃশ্য অইন কোনো অনা-অসমীয়া অনুষ্ঠানতকৈ প্ৰাচীন অসমীয়া অনুষ্ঠান-সমূহৰ সৈতেই বেছি বুলি কব পাৰি।

৭ম পৰ্ব

সঙ্গীত-মধুৰ পৰিৱেশ

ইংৰাজ কবিয়ে মন্তব্য কৰি থৈ গৈছে যে গীতি-কবিতাবোৰ আদিতে বীণাৰ সুৰৰ সৈতে সঙ্গত কৰি আবৃত্তি কৰা হৈছিল। ঠিক এই অৰ্থত চাব গলে প্ৰাচীন কাব্য, মালিতা আদি পৰনিষ্ঠ কাব্য সৰহ ভাগেই গীতাত্মক।

আগতে কৈ অহা হৈছে যে অঙ্কীয়া নাটবোৰ সম্পূৰ্ণ গীতাত্মক। গতিকে সঙ্গীতৰূপে ৰূপায়িত নহলে ইয়াৰ প্ৰকৃত ৰস উপভোগ কৰিব নোৱাৰি। এই নিমিত্তেই আমি জানো যে নিচেই ক্ষুদ্ৰ অঙ্কীয়া নাটখনেও অভিনয়ত বহু সময় লব পাৰে। সেইবাবেই ইয়াৰ ৰচনা-শৈলী বা প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ ওপৰত দৰ্শকৰ দৃষ্টি সিমান নাই; তেওঁলোকৰ বিশেষ নজৰ ইয়াৰ সঙ্গীতাংশৰ ওপৰতহে। সঙ্গীত-বিজ্ঞানেও কয় যে উচ্চ সঙ্গীতত ৰাগ-ৰাগিণীয়েইহে মূল্যাঙ্কনৰ মূল কথা, প্ৰকাশ-ভঙ্গী নিমিত্ত মাত্ৰ। সেয়েহে একেখন নাটতে একেধৰণৰ পদাৱলী, একেৰকমৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ বাৰে বাৰে উল্লেখ হয়; অথচ, দৰ্শকে বা শ্ৰোতাই মুঠেই আমনি বোধ নকৰে। ইয়াৰ সাঙ্গীতিক সুৰ-ধ্বনি আৰু ভাবাবেগৰ প্ৰতিহে তেওঁলোকৰ মোহ, নাটকীয় ঘটনা বা কৌশলৰ প্ৰতি নহয়। প্ৰকৃতপক্ষে চাব গলে, অঙ্কীয়া নাটত বিষয়-বস্তু ফালৰ পৰা নাট্যকাৰে সমস্যা সমাধান কৰিব লগীয়া কোনো থলো নথাকে, যিহেতু ঘটনা পৌৰাণিক আৰু নাট্যকাৰৰ কল্পনা প্ৰায় সীমাবদ্ধ। এই প্ৰসঙ্গত মাধৱদেৱৰ নাট কেইখনমান প্ৰণিধানযোগ্য ('শ্ৰীমাধৱদেৱ' আধ্যা দ্ৰষ্টব্য)। গদ্যই হওক বা পদ্যই হওক, নাটখনৰ বচন-ভাগ মূল উদ্দেশ্য সাধনৰ (অৰ্থাৎ সঙ্গীত-পৰিৱেশনৰ) হেতু মাথোন; নাটকীয় আকৰ্ষণৰ প্ৰধান কাৰণ হৈছে ইয়াৰ সঙ্গীত আৰু এনে নাটখনিৰ মোহনীয়তাৰ মোহন ভেটি। এই বাবেই নিৰক্ষৰ জনেও তৃপ্তি লাভ কৰে; সহৃদয়জন মাত্ৰেই আহ্লাদ পায়। কিছুমান ভাৱধাৰা এনে কোমল আৰু ভাবাবেগ ইমান সূক্ষ্ম যে সঙ্গীতৰ বাহিৰে আইন একোৱেই তাক প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে। সঙ্গীত-প্ৰধান নাটৰ বিশেষত্বও এইখিনিতেই যে ই নাটক আৰু সঙ্গীত দুয়োটাৰে উদ্দেশ্য একেলগেই সফল কৰি শ্ৰোতাৰ কল্যাণ সাধন কৰিব পাৰে।

অঙ্কীয়া নাটৰ নাট্যকাৰে নাটকীয় ঘটনা-সৃষ্টি আৰু প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ পিনে আওকণীয়া হৈও সঙ্গীতৰ ইন্দ্ৰজাল ভৰিবলৈ লয়। কিয়নো, ইয়াৰ বাবাইহে

নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধন হয়। এই প্ৰসঙ্গত দাৰ্শনিক কবি এৰিষ্টোটেলেও মন্তব্য কৰিছে যে বিষাদাত্মক নাটকৰ মুখ্য উপাদান সমূহৰ ভিতৰত মাধুৰ্য্যই প্ৰধান ("Melody is the greatest of the pleasurable accessories of tragedy"—Aristotle—'On the art of Poetry'). আইন এজন পাশ্চাত্য সমালোচকৰ ভাষাত কবলৈ গলে, ছন্দবদ্ধ ৰচনাই বিষাদাত্মক নাটকৰ ওপৰত উৎকৃষ্ট কলাৰ যথোপযোগী সৰ্বজনপ্ৰিয়তাৰ হেতু আৰোপ কৰিব পাৰে।

নাটকৰ অইন এটা প্ৰধান উদ্দেশ্য হৈছে ৰস-সঞ্চাৰ। এই বিষয়তো সঙ্গীতৰ প্ৰভাৱ লক্ষণীয়। অঙ্কীয়া নাটত চৰিত্ৰাঙ্কন, ঘটনা-সমাৱেশ আদি নাটকৰ উদ্দেশ্য-সাধন বিষয়তো গদ্য-সংলাপৰ দৰে সঙ্গীত-অংশই ভালেখিনি সহায় কৰিব পাৰে। সেইদৰে সংলাপ আৰু কাৰ্য্যাৱলীৰ উদ্দেশ্যও সঙ্গীতৰ যোগেদি সাধন হয়। উদাহৰণ—

শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে 'ৰুক্মিণী হৰণ' নাটত ৰুক্মিণী দেৱীৰ আৰু 'শ্ৰীৰামবিজয়' নাটত সীতাদেৱীৰ সৌন্দৰ্য্যৰ বৰ্ণনা দি শৃঙ্গাৰ ৰস সঞ্চাৰ কৰিবৰ উদ্দেশ্যে একোটা ভটিমা গীত দিছে। সেইদৰে শেষত তেওঁলোকৰ মিলন-মহোৎসৱৰ মাধুৰ্য্যও বেছি উপভোগ্য কৰিবৰ বাবে একোটা গীত দিয়া হৈছে।

নাটকীয় চৰিত্ৰসমূহৰ প্ৰৱেশ-প্ৰস্থান,গতি-অৱস্থান, ভাবৰ পৰিৱৰ্ত্তন, সুদীৰ্ঘ কাৰ্য্য-কাল আদিও সঙ্গীতৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰা হয়। ইয়াত সংলাপ-ৰীতি সিমানদূৰ কাৰ্য্যকৰী নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে যেনে, মাধৱদেৱৰ 'অৰ্জুন ভঞ্জন' নাটত আৰু গোপাল আতাৰ 'গোপী-উদ্ধৱ-সংবাদ' নাটত সঙ্গীতৰ যোগেদি যশোদাৰ দধিমথন কাৰ্য্য দেখুৱাবলৈ সঙ্কেত দিয়া হৈছে। ইয়াতে দেখা যায় যে সঙ্গীত থকা বাবেই দধিমথন কাৰ্য্য অলপ বেছি পৰ থাকিলেও দৰ্শকে আমনি নেপায়, বৰং আমোদহে পাব। 'অৰ্জুন ভঞ্জন'ত শ্ৰীকৃষ্ণই মাতৃস্তন পান কৰোতেও এনে এটা কৌশলকে নাট্যকাৰে অৱলম্বন কৰিছে। সেইদৰে 'চোৰধৰা' নাটতো গোপীসকলে শ্ৰীকৃষ্ণক কৈছে যে যদি তেওঁ নাচে তেহে তেওঁলোকে লৱনু খাবলৈ দিব। গোপীয়ে কৈছে—"আহে কানাই, তব তোহাক হামু লৱনু দেৱব জব তোহো নৃত্য কৰহ।" তেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণই নাচিব ধৰিলে ; নৃত্যৰ লগে লগে গীত আৰম্ভ হ'ল—

ধ্ৰুং—"নাচতু গোবিন্দ গোপিনি আগে।
কৰ পাতি পাতি লৱনু মাগে॥
পদ—জো কৰ কমল ভকত ভয়হাৰী
সোহি কৰ পাতি মাগে লৱনু মুৰাৰি॥"

দৰ্শকবৃন্দৰ শ্ৰৱণানন্দ হ'ল, নয়নে তৃপ্তি লাভ কৰিলে। অঙ্কীয়া নাটত দৈত্য-দলন দৃশ্যবোৰতো সঙ্গীত-পৰিৱেষণে দৃশ্যৰ আকৰ্ষণীয়তা বৃদ্ধি কৰে, ভগৱৎ-মহিমা আৰু

তেওঁৰ কাৰ্য্যৰ গৰিমা বৃদ্ধি কৰাতো বৰগুণি যোগায়। 'কালীয়দমন' নাটত কালীৰ দমন, 'পাৰিজাত হৰণ' নাটত ইন্দ্ৰৰ দমন, 'কংসবধ' নাটত কংস, কুবলয় আদিৰ নিধন-দৃশ্য দেখুউৱাত নাট্যকাৰসকলে গীতৰ আশ্ৰয় লৈছে। প্ৰায়বোৰ অঙ্কীয়া নাটতে শ্ৰীৰাম অথবা শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিজয় -গৌৰব-সূচক একোটা ভটিমা (মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা) দিয়া থাকে। সংলাপৰ ঠাইত এনে সঙ্গীত নাটখনিৰ মধুৰ সামৰণিৰ উত্তম সহায়ক। ভগৱানৰ প্ৰতি দৰ্শকবৃন্দৰ শ্ৰদ্ধাই ভক্তি বৰ্দ্ধনত সহায় কৰে, নাটকৰ উদ্দেশ্য সাধনতো মহৎ অৰিহণা যোগায়। 'শ্ৰীৰামবিজয়' নাটত আশ্ৰমলৈ যাওঁতে তাড়কা ৰাক্ষসীৰ সৈতে ৰামৰ আকস্মিক সাক্ষাৎ আৰু ভয়াৱহ দৃশ্য, মাৰীচ আৰু সুবাহু বধ হেতু যজ্ঞ অনুষ্ঠান দৃশ্য, 'ৰুক্মিণীহৰণ' নাটত কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ দ্বাৰকালৈ বিৱাহ-যাত্ৰা—এই সকলোবোৰ দৃশ্য সংঙ্গীত-সংযুক্ত হোৱা বাবে অধিক মনোৰম হৈছে আৰু তাত নাটকীয় ৰস-মাধুৰ্য্য বৃদ্ধি পাইছে।

অঙ্কীয়া নাট পৰনিষ্ঠ। কিন্তু গীত আচলতে আত্মনিষ্ঠ হলেও পৃথিৱীৰ সৰহ-ভাগ গীততে পৰনিষ্ঠতাও আছে। সমদলীভূত ভাবটোৱেইহে সমদল-সঙ্গীতৰ উৎস। নাটকত নাটকীয় দোষ-ক্ৰুটী কিবা অকণ থাকিলেও সমদল-সঙ্গীতে তাৰ অৱসান ঘটাব পাৰে। অঙ্কীয়া নাটত যিবোৰ গীত আছে সকলোবোৰেই সমদল সঙ্গীতৰূপে গোৱা হয় আৰু সেইবাবেই ই নাট-অভিনয়ৰ সমৃদ্ধি বৰ্দ্ধন কৰে; অভিনয়-চাওঁতা সকলৰ মন-প্ৰাণৰ খোৰাকী যোগায়।

সন্ধি যুগ

[উনবিংশ শতিকাৰ পূৰ্বাৰ্দ্ধ]

(নাট আৰু অভিনয়-প্ৰসঙ্গ)

১ম পট

নাট্য সাহিত্য আৰু অভিনয়ৰ ৰূপান্তৰ

প্ৰাচীন যুগত একমাত্ৰ অঙ্কীয়া নাটেই অসমৰ মঞ্চ-মণিকূট শুৱনি কৰি আছিল যদিও লাহে লাহে নতুনৰ আমদানি হব ধৰিলে; কলা-কুশল সকলৰ দৃষ্টিও নতুনৰ পিনেহে বেছি হ'ল। ন-পুৰণিৰ অপূৰ্ব সংযোগত মঞ্চ-জগতত থকৰকনি উঠিল; পৰিণতি কি হ'ল, ৰূপান্তৰৰ কাৰণেই বা কি, জানিবৰ বাবে স্বাভাৱিকতে কৌতূহল জাগে। তলত তাৰেই এটি আলচ আগবঢ়োৱা হৈছে।

ৰূপান্তৰৰ মূল উৎস-সমূহ—ইং ১৮২৬ খৃষ্টাব্দটো অসমৰ ৰাজনীতি তথা সাহিত্য জগতৰ এটা সন্ধিক্ষণ। এই বছৰতে অসমৰ শাসন-ভাৰ আহোম সকলৰ পৰা বৃটীছৰ হাতলৈ আহে আৰু আহোম সকলৰ প্ৰায় ছশ বছৰীয়া ৰাজত্বৰ ওৰ পৰে; সাত সাগৰ তেৰ নদী পাৰ হৈ অহা বিদেশী বৃটীছ সিংহই ব্ৰহ্মদেশৰ ৰজাৰ সৈতে সন্ধি কৰি অসম অধিকাৰ কৰে। ৰাজ্য-শাসনৰ এই পৰিৱৰ্ত্তনে অসমৰ সকলো ক্ষেত্ৰতে কি যে বিৰাট পৰিৱৰ্ত্তন ঘটালে তাৰ বিস্তৃত বৰ্ণনা ইয়াত অপ্ৰাসঙ্গিক।

নৱাগত বিদেশী শাসক সকলৰ লগে লগে এদল অনা-অসমীয়াও ঢোলৰ লগত টেমেকা অহাদি আহি অসম প্ৰৱেশ কৰিলেহি। এওঁলোকৰ সৰহ ভাগেই আছিল বঙালী—"আমি অসম অধিকাৰ কৰাৰ লগে লগেই বহুতো বঙালী আহি অসমত প্ৰৱেশ কৰিলেহি; অসমৰ সৰহ সংখ্যক লোক অশিক্ষিত হোৱা বাবে আমি তেওঁলোকক চাকৰিত নিযুক্ত কৰি লবলৈ বাধ্য হলো।"* বৃটীছে অসমৰ শাসনভাৰ লোৱাৰ পৰা প্ৰায় দহ বছৰ মানলৈ অসমৰ বিদ্যালয় আৰু কাছাৰীত অসমীয়া ভাষাই চলি আছিল। কিন্তু ইয়াৰ পাছতে এটা পৰিৱৰ্ত্তন আহিল, আকস্মিক অপূদ্‌ঘাত পৰিৱৰ্ত্তন—"অলপ কালৰ ভিতৰতে, গোজেই গছ হোৱাৰ দৰে এই কাকতীহঁতেই কাকতী-ফৰিং হৈ অসমৰ ধাননি চাকি পেলোৱাৰ উপক্ৰম

* Extract from 'The Report on the Province of Assam' by A. J. M. Mills, 1854—অংশ বিশেষৰ অসমীয়া ভাঙনি।

কৰিলে।" এওঁলোকেই আগবাঢ়ি গৈ নপতা-ফুকন হৈ বিদেশী শাসক সকলক ভুলকৈ বুজাই দিলে যে অসমীয়া ভাষাটো বঙালী ভাষাৰে এটা চহা উপভাষা মাথোন। এই ভুল বুজনিতে পতিয়ন গৈ তেওঁলোকে ১৮৩৬ খৃষ্টাব্দত অসমৰ বিদ্যালয় আৰু কাছাৰীঘৰৰ পৰা অসমীয়া ভাষাক জোৰেৰে বহিষ্কাৰ কৰি তাৰ ঠাইত বঙালী ভাষাৰ প্ৰৱৰ্ত্তন কৰিলে। এই নতুন ব্যৱস্থা ১৮৭৩ খৃষ্টাব্দ পৰ্য্যন্ত বলবৎ থাকিল।

শাসনৰ সুবিধাৰ নিমিত্তে ১৯১১ খৃষ্টাব্দ পৰ্য্যন্ত অসম পূৰ্ববঙ্গৰ সৈতে একেখন ৰাজ্য কৰি ৰখা হয়। সেই সময়তে অসমৰ, বিশেষকৈ পশ্চিম অসমৰ, কিছুমান মানুহ জীৱিকা উপাৰ্জনৰ বাবে বঙ্গদেশলৈ যায়। তেওঁলোকৰ সৰহ ভাগ যাজক শ্ৰেণীৰ লোক। বঙ্গদেশৰ গাৱেঁ-ভূঞে ফুৰা-চকা কৰি তেওঁলোকে কোনো কোনো ঠাইত বহুদিন থাকিব লগীয়া হয় আৰু স্বাভাৱিকতে বঙ্গীয় সমাজৰ আনন্দ-উৎসৱ, আচৰণ-নীতি, চলন-ফুৰণৰ সৈতে তেওঁলোকৰ পৰিচয় ঘটি উঠে।

অসমৰ চাহ-বাগিছাৰ বনুৱাবিলাক প্ৰায়েই বিহাৰ, উৰিষ্যা, মাদ্ৰাজ আদি ঠাইৰ মানুহ। এওঁলোকে অসমীয়া নুবুজে। সেইদেখি এওঁলোকৰ আমোদ-প্ৰমোদৰ বাবে সময়মতে অনা-অসমীয়া গান-বাজনা, যাত্ৰা আদি আনিব লগীয়া হয়।

তেতিয়া অসমৰ শিক্ষানুষ্ঠানবোৰ কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অধীনত আছিল। ১৯৪০ চন পৰ্য্যন্ত স্কুলবিলাকৰ শিক্ষাৰ মাধ্যম আছিল ইংৰাজী। অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্যই যথাযোগ্য মৰ্য্যদা লাভ কৰিব পৰা নাছিল।

কামাখ্যা, উমানন্দ, হাজো, বশিষ্ঠ প্ৰমুখ্যে অসমৰ তীৰ্থস্থানবোৰে সুদূৰ অতীতৰ পৰাই সমস্ত ভাৰতবাসীৰেই দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰি আহিছে। অসমৰ বাহিৰৰ পৰা নানা সময়ত নানা ধৰণৰ মানুহ আহি এইবোৰ তীৰ্থ দৰ্শন কৰেহি। অসমীয়া মানুহো সময়ে সময়ে ভাৰতৰ অন্যান্য ঠাইলৈ তীৰ্থ দৰ্শন কৰিবলৈ যায়। এই যাতায়তো অসমৰ সৈতে ভাৰতবৰ্ষৰ অন্যান্য ঠাইৰ মানুহৰ মিলন-সূত্ৰৰ এটা প্ৰধান হেতু।

অসমৰ মজিয়াত বগা বঙালৰ পতাকাখন উৰিবৰ দিনাৰে পৰা অসমৰ শিক্ষানুষ্ঠানবোৰত ইংৰাজী ভাষাই শিক্ষাৰ বাহন আৰু মাধ্যম হৈ পৰিল। উঠি-অহা ল'ৰা-ছোৱালীহঁতৰো নতুনৰ সোৱাদ লবলৈ স্বাভাৱিকতে ইচ্ছা হ'ল।

২য় পট

নাট্য সাহিত্য আৰু কলাকৃষ্টি জগতত থকবকনি

নতুন নাট্যানুষ্ঠান

উনবিংশ শতিকাৰ আগছোৱাত অসমত পূৰ্ণৰূপ ভাওনাৰ উপৰিও, ভাওনা-অনুৰূপ দৃশ্যাভিনয় কেতবোৰে থিতি লাভ কৰিলে। গুণাভিৰাম বৰুৱা ৰচিত আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ (১৮২৯-১৮৫৯ খৃঃ) জীৱন-চৰিতত আমি এক অভিনৱ দৃশ্য প্ৰদৰ্শনৰ আভাস পাওঁ। তাত লিখা আছে, ১৮৪০ খৃষ্টাব্দত প্ৰায় এঘাৰ বছৰ বয়সত আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ "উপনয়ন" পতা হৈছিল। ইয়াৰ অলপ পিছতে জখলাবন্ধা সত্ৰৰ গোঁসাই চন্দ্ৰকান্ত অধিকাৰী দেৱৰ জ্যেষ্ঠপুত্ৰ ৰঘুদেৱ গোস্বামীৰ বিৱাহ-উৎসৱ পতা হয়; কইনা আছিল ঢেকিয়াল ফুকনৰ কোনোবা আত্মীয় বংশৰ; নাম তুলসী দেৱী। ৰৰযাত্ৰী মানুহ গৈ ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ পাৰত অস্থায়ী ভাবে সজাই থোৱা ৰভা-ঘৰত থাকিবলগীয়া হয়। তাতে আজৰি পৰত তেওঁলোকৰ আমোদৰ বাবে এবিধ "অভিনয়" কৰা হৈছিল। অভিনয়ত যোগ দিয়া লোকসকলে হেনো হাতে হাতে ধেনুকাঁড় লৈ যুদ্ধ কৰাৰ ভাও দেখুৱাইছিল আৰু সেই দৃশ্য বৰ ৰোমাঞ্চকৰ হৈছিল। উত্তৰ গুৱাহাটীৰ যোগেশ্বৰ গোস্বামী নামৰ মানুহ এজনে হেনো এই অভিনয়-শিল্পীসকলক তালৈ পঠিয়ায় ['আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ জীৱন-চৰিত' পৃঃ ৪৩-৪৪]। অনুমান হয়, উত্তৰ গুৱাহাটীৰ ৰজাদুৱাৰ নামৰ ঠাইত এতিয়া যি 'নাম-ভাওনা' নামৰ নাট্যানুষ্ঠান আছে, ই তাৰেই পূৰ্বৰূপ ['নাম-ভাওনা' দ্ৰঃ 'প্ৰাচীন যুগ' (অভিনয়-প্ৰসঙ্গ)]। এই 'নাম-ভাওনা' আজিও অসমৰ অন্যতম জনপ্ৰিয় অনুষ্ঠান।

সময়ৰ মেৰপাকত ভাওনা অনুষ্ঠানৰো কোনো কোনো বিষয়ত পৰিৱৰ্তন নঘটি থকা নাই। অনুষ্ঠানৰ গহীন আধ্যাত্মিক পৰিৱেশ ক্ৰমান্বয়ে হ্ৰাস পাই আহিল; স্থান-কাল-ভেদে ই আধ্যাত্মিক জগতৰ পৰা ব্যৱহাৰিক জগতলৈ বাগৰ সলালে। এই প্ৰসঙ্গত ১৮৯০ খৃষ্টাব্দত প্ৰতিষ্ঠিত 'অসমীয়া ভাষাৰ উন্নতি সাধিনী সভা'ৰ এটি উদ্দেশ্যৰ কথা মন কৰিব লগীয়া। এই সভাৰ কেবাটাও উদ্দেশ্যৰ ভিতৰত অন্যতম উদ্দেশ্য আছিল "প্ৰচলিত ভাওনাৰ সংস্কাৰ কৰি আৰু ইংৰাজী আৰ্হিৰ থিয়েটাৰ পাতি পুৰণি অসমীয়া নাট আৰু আধুনিক অসমীয়া নাটৰ উন্নতি কৰা। আৰু তাৰ লগে লগে অসমীয়া গীত, বাদ্য, নাচোন আদিৰ উন্নতিৰ হকে যত্ন কৰা।"

"ভাওনাৰ সংস্কাৰ" কথাষাৰে ভাওনাত আধুনিক ৰঙ্গমঞ্চৰ পৰিবেশ অনুধাৱনৰ ইঙ্গিত দিয়ে আৰু ইয়াক ধৰ্ম জগতৰ (Spiritual) পৰা আনি ব্যৱহাৰিক বা বৈষয়িক (Secular) জগতত প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ সূচনা কৰে।

ব্যৱহাৰিক ক্ষেত্ৰত (Secular occasion) ভাওনা—১৮৮৭ খৃষ্টাব্দত ৰাণী ভিক্টোৰিয়াৰ সোণালী জয়ন্তী (Golden Jubilee) উপলক্ষে শিৱসাগৰত এখন ভাওনা পতা হৈছিল। উৎসৱ উপলক্ষে জুবিলিৰ দিনা নিশা কমলাবাৰী সত্ৰৰ বিখ্যাত শিল্পী-বৃন্দই 'ৰাজসূয়যজ্ঞ' ভাওনা পাতে। এই বিষয়ে আমোদজনক কথা এষাৰ শুনা যায়—ভাওনাৰ কোনোবা এটা দৃশ্যত ভীমে জৰাসন্ধৰ গাত এনে এটা বাঘ-ঢকা মাৰিলে যে জৰাসন্ধ থিতাতে লুটি খাই বাগৰি পৰিল আৰু মূৰ্চ্ছা গল। ভাওনাৰ দৰ্শকবৃন্দৰ মাজত নকচাৰী চাহ বাগিচাৰ ডাক্তৰ মিঃ গ্ৰে নামৰ এজন চাহাবো আছিল। জৰাসন্ধক মূৰ্চ্ছা যোৱা দেখি ডাক্তৰ চাহাব তৎক্ষণাৎ মঞ্চলৈ লৰ মাৰি আহিল আৰু জৰাসন্ধৰ হাতত ধৰি নাড়ী জ্ঞান কৰিব ধৰিলে। বেচাৰা চাহাবে পাহৰিলে যে সেইখন ভাওনাহে, ডাক্তৰখানা নহয়। দৰ্শকৰ মাজত হাঁহিৰ গিজনি উঠিল।• ভাওনাৰ পূত-পবিত্ৰ পৰিবেশ ৰক্ষিত নহ'ল। ব্যৱহাৰিক বা বৈষয়িক ক্ষেত্ৰত কৰা ভাওনাৰ উদাহৰণ আৰু বহুতো আছে।

ডিব্ৰুগড় আৰু নগাওঁত 'অভিমন্যু-বধ'

১৮৮৬ খৃষ্টাব্দত নগাওঁৰ এটা অস্থায়ী ৰঙ্গমঞ্চত 'অভিমন্যুবধ' নাটৰ অভিনয় কৰা হৈছিল। অভিমন্যুৰ ভূমিকাত আছিল গিৰীশচন্দ্ৰ বেজবৰুৱা। এইখন ভাওনাতো এটা আমোদজনক ঘটনা ঘটিছিল বুলি শুনা যায়—যুদ্ধক্ষেত্ৰত কৌৰৱ-বিলাকে অভিমন্যুক বধ কৰিলে; বধ-দৃশ্যটো ইমান স্বাভাৱিক আৰু করুণৰসাত্মক হ'ল যে দৰ্শকে ভাওনাখন ভাওনা বুলি পাহৰিলেই। ভাওনাৰ কাল্পনিক অপ্ৰত্যক্ষ দৃশ্য যেন প্ৰত্যক্ষ বাস্তৱলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰিল। কৌৰৱৰ নিষ্ঠুৰ আক্ৰমণত অভিমন্যুৰ বধ হোৱা দেখি গিৰীশ বেজবৰুৱাৰ ঘৰৰ তিকতা মানুহ এগৰাকী দৰ্শকৰ মাজৰ পৰা লৰ মাৰি আহি ৰঙ্গভূমিত উপস্থিত হ'ল আৰু নৃশংস হত্যাকাৰী কৌৰৱগণক পাৰেমানে গালি পাৰিব ধৰিলে। দৰ্শক-তিকতা গৰাকীৰ শুৱাল-গালি আৰৰীয়া সৱে আশীৰ্বাদৰূপে গ্ৰহণ কৰিলে; ভাওনাৰ কৃতিত্বৰ কথা ভাবি আত্মগৰ্বত মৌন হল তেওঁলোক; দৰ্শকৰ ভ্ৰান্তি আঁতৰিল।[১] ['অভিমন্যু-বধ' নাট সম্বন্ধে স্থানান্তৰত আলোচনা আছে]।

• গঙ্গাগোবিন্দ ফুকন' ১ম সং পৃঃ ৫৭—বেণুধৰ শৰ্ম।

(১) জ্ঞানদাভিৰাম বৰুৱাৰ মৌখিক বিবৃতি।

এই নাটখনৰ অভিনয় সম্বন্ধে বেণুধৰ ৰাজখোৱাই লিখিছে—

"১৮৮৮ খৃষ্টাব্দ; তেতিয়া মই হাইস্কুলৰ ছাত্ৰ। দুৰ্গাপূজা উপলক্ষে 'অভিমন্যু-বধ' অভিনয় কৰা হৈছিল। সেই অভিনয়ত মণিৰাম দেৱানৰ নাতিয়েক কাছাৰীৰ বৰ কেৰাণী ভৱকান্ত বৰুৱা অভিমন্যুৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈছিল। তেওঁৰ ভূমিকাৰ বচনখিনি তেওঁ চাই লিখি ললে আৰু নিজ অভিৰুচি মতে সঙ্গত কৰি কেনো কোনো ঠাইত অলপ-অচৰপ সাল-সলনি কৰিও ললে। এটা দৃশ্যত সপ্তৰথীয়ে অভিমন্যুক বেঢ়ি ধৰি এনে ৰকমে আক্ৰমণ কৰি আহত কৰিলে যে অভিমন্যুৰ আৰ্ত্তনাদত আকাশ-পৱন যেন কঁপি উঠিল! ল'ৰা-ছোৱালীবোৰে চিঞৰ-বাখৰ লগালে, সকলোৰে কন্দা-কটা লাগিল।"[১]

'জৰাসন্ধ-বধ' আৰু 'নৃসিংহ-যাত্ৰা'ৰ অভিনয়—

আনুমানিক ১৮৮০ খৃষ্টাব্দ। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা তেতিয়া চেমনীয়া। সেই সময়ত তেওঁ লক্ষীমপুৰত 'জৰাসন্ধ-বধ' ভাওনা এখন দেখিছিল। ভাওনা ইমান ৰস-মধুৰ হৈছিল যে বহুদিনলৈকে বেজবৰুৱাৰ আৰু তেওঁৰ ভায়েকৰ মুখৰ পৰা ভাৱৰীয়াৰ বচনবোৰ হেনো মুখস্থ হ'ল।

অইন এখন ভাওনাৰ বগৰ-কাহিনী:—এবাৰ এখন ভাওনাত মঙ্গলা নামেৰে এজন খৰিকটীয়া ওলাইছে। খৰিকটীয়া হাবিলৈ খৰি লুৰিবলৈ যায়। সেইদিনা মঙ্গলবাৰ অৰ্থাৎ অশুভবাৰ। মঙ্গলাকায়ে অমঙ্গলীয়া মঙ্গলবাৰৰ দিনা খৰি লুৰিবলৈ ওলোৱাত ওচৰচুবুৰীয়াই মানা কৰিলে। কিন্তু মঙ্গলাই দহজনৰ হাকবচন নেমানি গুচি গ'ল। দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে গৈয়েই বাঘৰ হাতত পৰিল। (বাঘৰ মুখা পিন্ধা মানুহ এটাই তেওঁক পিছফালৰ পৰা আক্ৰমণ কৰিলে)। বাঘে মঙ্গলাক খাই পেলালে। ভাওনাখন চাওঁতে বেজবৰুৱাৰ লগত আছিল তেওঁৰ দেউতাক, ভায়েক আৰু অন্যান্য লগৰীয়া কেইজনমান। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ ভায়েক শ্ৰীনাথ বেজবৰুৱাই ভয়ত চিঞৰি উঠিল, দৰ্শকবৃন্দই হাঁহিব ধৰিলে।

১৮৮৭ খৃষ্টাব্দত ৰাণী ভিক্টোৰীয়াৰ 'সোণালী জুবিলি' উপলক্ষে নগাওঁত এখন অভিনয় পতা হয়। বৰ্ত্তমান 'জুবিলী ফিল্ড্' বোলা মুকলি পথাৰত মুকলি মঞ্চ সজোৱা হৈছিল। অভিনীত নাটখন আছিল দেৱনাথ বৰদলৈ ৰচিত 'জৰাসন্ধ' নাটক

(১) 'নাটঘৰৰ অভিজ্ঞতা'—বেণুধৰ ৰাজখোৱা; 'বাহুধেনু' ৫ম বছৰ ৩য় সংখ্যা, আহাৰ ১৮৭৪ শক।

(অপ্ৰকাশিত); লিখক বৰদলৈ স্বয়ং নাটকৰ নাম-ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হয়। জৰাসন্ধৰ সপোন-দৃশ্যটো অভিনয়ৰ সৰ্বোৎকৃষ্ট দৃশ্য হৈছিল বুলি কোৱা হয়।

অভিনয়-নিয়ন্ত্ৰণ আইন—১৮৭৬ খৃষ্টাব্দত ভাৰতবৰ্ষত অভিনয়-নিয়ন্ত্ৰণ আইন এখন প্ৰণয়ন কৰা হয়। এই আইন অনুসৰি সমগ্ৰ ভাৰতত (গতিকে অসমতো) নাট্যানুষ্ঠান বিলাকৰ ওপৰত এটা নিয়ন্ত্ৰণ স্থাপন কৰা হয়। অৱশ্যে, সৌভাগ্যবশতঃ অসমীয়া নাট-ভাওনা অনুষ্ঠান সমূহে এই গজাঙ্কুশৰ হান খাব লগীয়াত নপৰিল।

আধুনিক যুগ

[ঊনবিংশ শতিকাৰ উত্তৰাৰ্দ্ধৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগলৈ]

প্ৰথম আধ্যা (নাট-প্ৰসঙ্গ)

১ম পট

বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ

ইংৰাজী প্ৰায় ১৮৬০-৮০ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত কামৰূপৰ কোনো কোনো অঞ্চলত দুই-এটা যাত্ৰা-দল সংগঠিত হয়। কামৰূপত তথা অসমত সংগঠিত হোৱা প্ৰথম যাত্ৰা দলটোৰ প্ৰতিষ্ঠাপক আছিল জয়দেৱ শৰ্মা। তেওঁৰ ঘৰ কামৰূপৰ মুৰকুচি গাওঁত। প্ৰথমতে তেওঁলোকে বঙালী নাটকৰ অভিনয় কৰিছিল।[1]

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা দেৱৰ আত্ম-জীৱনীত পোৱা যায়, যে তেওঁ যেতিয়া ল'ৰাকালত এবাৰ লক্ষীমপুৰৰ পৰা শিৱসাগৰলৈ যায়, বৰপেটাৰ তিথিৰাম বায়নে তেওঁৰ অভিনয় শিল্পি-দল লৈ পূব অসম ভ্ৰমণ কৰে। ই প্ৰায় ১৮৭০-৭৫ খৃষ্টাব্দৰ কথা। তেওঁলোকেও বঙালী যাত্ৰাহে অভিনয় কৰিছিল, যেনে, 'ৰাধাৰ মান ভঞ্জন'[2]।

কামাখ্যাত অভিনয়—কামাখ্যাৰ পাণ্ডাসকলে এসময়ত যাত্ৰীৰ অনুসন্ধানত অসমৰ পৰা বঙ্গদেশ পাইছিলগৈ। আহোঁতে-যাওঁতে তেওঁলোকে মাজে-সময়ে কলিকতাত দুই-চাৰিদিন খুটি মাৰিব লগীয়াত পৰে। সেই আপাহাতে তেওঁলোকে তাত থিয়েটাৰ চোৱাৰো এটি সুযোগ পায় আৰু উলটি আহি তাৰ অনুকৰণত কামাখ্যাতো থিয়েটাৰ পাতিবলৈ লয়।

১৮৭৫ খৃষ্টাব্দত গোপাল নামেৰে এজন বঙালী শিল্পি-সঙ্গীতজ্ঞ কামাখ্যালৈ আহে। তেওঁ নাট্যকুশল আৰু সঙ্গীত-বিশাৰদ আছিল বাবে মানুহে তেওঁক গোপাল 'ওস্তাদ' বুলিছিল। জীৱিকা-নিৰ্বাহৰ উপায় বিচাৰি বেচাৰা অসম অভিমুখে আহি কামাখ্যা পায়হি। কামাখ্যাবাসীয়ে তেওঁৰ ললিত-কলাবিষয়ক জ্ঞানৰ সন্ধান পাই ভৰণ-পোষণৰ ব্যৱস্থা কৰি তাতে থাকিবলৈ দিয়ে। বন্দৱস্ত হ'ল এই যে ভৰণ-পোষণৰ বিনিময়ত তেওঁ তাত থিয়েটাৰৰ বাবে ভাৱৰীয়া এদল শিক্ষিত কৰি

---

[1] কামৰূপৰ সুবিখ্যাত অভিনেতা ৰজনীকান্ত ভট্টাচাৰ্য্যৰ বিবৃতি।

[2] 'মোৰ জীৱন সোঁৱৰণ' (১ম ভাগ) লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা।

তুলিব। ওস্তাদ থাকিবলৈ আছুতীয়াকৈ বহা এডুখৰিও সজাই দিয়া হয়। এই একেটা ঘৰেই শিক্ষাৰ্থীসকলৰ আখৰা-ঘৰ ওস্তাদবাবুৰ বসতি-ঘৰ। প্ৰথম দল শিক্ষাৰ্থীৰ ভিতৰত আছিল গৌৰী প্ৰসাদ শৰ্মা, উমাকান্ত শৰ্মা, ৰাজকৃষ্ণ শৰ্মা আৰু লক্ষ্মীনাথ শৰ্মা প্ৰভৃতি কেইজনমান। প্ৰথম অভিনীত নাটখন 'জয়দ্ৰথ-বধ'। গোপাল ওস্তাদৰ অধীনত শিক্ষা লাভ কৰা দ্বিতীয় দলৰ ভিতৰত আছিল যাদৱানন্দ অধিকাৰী, যোগেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, কালীকৃষ্ণ শৰ্মা, যোগেশ্বৰ শৰ্মা, জীৱন নাথ শৰ্মা, দুৰ্গাচৰণ আঠপৰীয়া আদি। তাত অভিনয় কৰা দ্বিতীয়খন নাট আছিল 'অভিমন্যু-বধ' (বঙালী)।

১৮৭৭ খৃষ্টাব্দত কামাখ্যাত এটা থিয়েটাৰ সঙ্ঘ স্থাপিত হয়। কামাখ্যা-নিবাসীৰ উৎসাহ-উদ্দীপনাত সঙ্ঘই অতি কম সময়তে জীপ ধৰি উঠিল; এনেতে এদিন এটা আকস্মিক দুৰ্ঘটনা ঘটিল। তেওঁলোকৰ আখৰা-ঘৰটোত হঠাতে নিশা জুই লাগিল। ওপৰত কৈ অহা হৈছেই এই ঘৰটো গোপাল ওস্তাদৰো বসতি ঘৰ। নিশা ওস্তাদ শুই আছে। নিমিষতে অগ্নি-শিখাই গোটেই ঘৰটো দাও মেলি চাটি পেলালে। বেচাৰা ওস্তাদৰ সাৰিবৰ উপায় নহল; তেওঁ অগ্নিদগ্ধ হৈ প্ৰাণ ত্যাগ কৰিব লগীয়াত পৰিল। 'চৰণেহে জানে মৰণৰ ঠাই।' মিছা নহয়। গুৱিয়াল নোহোৱা নাৱৰ দৰে থিয়েটাৰ-সঙ্ঘই টুলুং-ভুটুং কৰিব ধৰিল। কিন্তু অভাৱেই আৱিষ্কাৰৰ মূল। লাহে লাহে তেওঁলোকৰ মাজৰ পৰাই ওস্তাদ আৰু পৰিচালক ওলাব ধৰিলে। সময়ৰ লগে লগে তেওঁলোকে এটা ৰঙ্গমঞ্চৰ অভাৱ বৰকৈ অনুভৱ কৰি আকৌ কলিকতীয়া মঞ্চৰ পিনে চকু দিলে আৰু ৰঙ্গমঞ্চ নিৰ্মাণৰ বাবে কলিকতাৰ পৰা এজন শিল্পী অনা হ'ল। এওঁৰ নাম বৰদাপ্ৰসন্ন মজুমদাৰ; বাসস্থান ২২ হেৰিষ্টন ৰোড, কলিকতা। ১৯০৩ খৃষ্টাব্দত কামাখ্যাত 'পট' 'কোষ-পট' সংযুক্ত এটা অভিনৱ ৰঙ্গমঞ্চ নিৰ্মাণ কৰা হয়। এয়ে ইয়াৰ প্ৰথম ৰঙ্গমঞ্চ। কপদক্ষ উৎসাহী শিল্পী জীৱেশ্বৰ শৰ্মা নামৰ এজনক প্ৰথম ৰঙ্গমঞ্চাধ্যক্ষ নিৰ্বাচন কৰা হয়। নাট্যকলাবিদ্যা শিক্ষাৰ মহান্ ব্ৰত ধৰি তেওঁ কলিকতাৰ 'ষ্টাৰ থিয়েটাৰ'ত ভৰ্ত্তি হয়গৈ আৰু নিয়মিতৰূপে অভিনয় শিক্ষা গ্ৰহণ কৰে। 'ষ্টাৰ থিয়েটাৰ'ত তেওঁ মাজে সময়ে কোনো কোনো ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈ ৰঙ্গমঞ্চত সুন্দৰ অভিনয় কৰি দৰ্শকমণ্ডলীৰ প্ৰশংসা লাভ কৰিব পাৰিছিল; কামাখ্যা-বাসীয়ে এই কথা আজিও পাহৰা নাই। তেওঁৰ পাছত লক্ষ্মীকান্ত শৰ্মা তালুকদাৰ আৰু মহীপতি শৰ্মা নামৰ দুজন কামাখ্যাবাসী শিল্পীয়ে 'ষ্টাৰ থিয়েটৰ'ত সেই একে ব্ৰতত ব্ৰতী হৈ যোগ দিয়ে আৰু নাট্য-কলাত যথেষ্ট পাৰদৰ্শিতা লাভ কৰে। এওঁলোকেই অৱশেষত কামাখ্যা থিয়েটাৰ-সঙ্ঘৰ প্ৰধান পৰিচালক হৈ অনুষ্ঠানটি চকুত-লগা কৰি তুলিবলৈ সক্ষম হয়। প্ৰথম কেইবছৰমান তেওঁলোকে বঙালী নাটকৰ অভিনয়

কৰিবলৈ ললে; কেতিয়াবা দৃশ্যপট-সজ্জা-ব্যৱস্থা বাদ দি অভিনয় কৰে আৰু সেয়ে গৈ যাত্ৰাত পৰিণত হয়। কেতিয়াবা দৃশ্যপট, কোষপট আদি মঞ্চ-সজ্জাৰ যোগান লৈ অভিনয় কৰে আৰু সেয়ে থিয়েটাৰ নাম পায়। এইদৰে কামৰূপৰ কামাখ্যাধামত তথা অসমত প্ৰথম ৰঙ্গমঞ্চৰ উদ্বোধন হ'ল। অকণিমান পজা আখৰা-ঘৰটিয়েই বিৰাট গন্ধৰ্ব্বমন্দিৰলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ পৰিল। মন্দিৰৰ পূজাৰীয়ে উদ্বোধনী মন্ত্ৰোচ্চাৰণ কৰি মঙ্গল শঙ্খধ্বনি কৰিলে।

ডিব্ৰুগড়ত অভিনয়—১৮৭০-৮০ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত কোনোবা অজান্তি দেশৰপৰা অহা অনা-অসমীয়াৰে ডিব্ৰুগড় চহৰ ভৰি পৰিল। এই সকলেই আহি চহৰৰ ভিন ভিন চুবুৰিত সদলবলে বসতি কৰিবলৈ ললে। সংখ্যা-গৰিষ্ঠ বঙালীয়ে বসতি কৰা এনেবিধৰ দুটা চুবুৰিৰ নামো পৃথকীয়া হৈ পৰিল; এটাৰ নাম হ'ল 'থিয়েটাৰ পাৰা' আৰু অইনটোৰ নাম হ'ল 'মাষ্টাৰ পাৰা'। অৰ্থব্যঞ্জক এই নাম দুটাৰ পৰাই বুজা যায় যে এটাত থিয়েটাৰ ঘৰ বা থিয়েটাৰ পাৰ্টি আছিল আৰু অইনটোত 'মাষ্টাৰ' (বোধ হয় অভিনয়-শিক্ষক) আছিল। এই নাম দুটা সেই দিনৰপৰা এতিয়ালৈকে চলি আছে।

স্বনাম-ধন্য মণিৰাম দেৱানৰ বংশৰ ভৱকান্ত বৰুৱা প্ৰমুখ্যে দুই-চাৰিজনে প্ৰথমতে ইয়াত থিয়েটাৰ পতা বিষয়ত আগভাগ লৈছিল। কলিকতীয়া ধৰণৰ থিয়েটাৰ ডিব্ৰুগড়তো পাতিবলৈ তেওঁলোকে চেষ্টা কৰে। ১৮৭২ খৃষ্টাব্দত দুৰ্গাপূজা উপলক্ষে ইয়াত প্ৰথম থিয়েটাৰ পতা হয়। বৰ্ত্তমান 'অমৰ টকী হাউচ' যি ঠাইত অৱস্থিতসেই ঠাইত পূজা-মণ্ডপৰ দাঁতিত থিয়েটাৰৰ বাবেও এটা ঘৰ সজা হৈছিল। তাত অভিনয় কৰা প্ৰথম নাটখন আছিল 'প্ৰহ্লাদ-চৰিত' (লিখক অজ্ঞাত); অসমীয়া-বঙালী উভয়ে ইয়াত সমানে সহযোগ কৰে। ভৱকান্ত বৰুৱা আছিল এই অনুষ্ঠানটিৰ সম্পাদক। নগাওঁকে আদি কৰি দূৰ-দূৰণিৰ পৰাও ইয়ালৈ হেনো থিয়েটাৰ চাবলৈ মানুহ জুম পাতি পাতি আহিছিল। অইন ঠাইৰ পৰা অহা দৰ্শকৰ ভিতৰত অন্যতম বিশিষ্ট দৰ্শক আছিল ৰায় বাহাদুৰ গুণাভিৰাম বৰুৱা। এইদৰে ডিবৰুত পোন প্ৰথম বঙালী অবৈতনিক থিয়েটাৰ (Bengali Amateur Theatre) অনুষ্ঠান এটি গঠিত হয়।

গুৱাহাটীত অভিনয়—অসমত চাহ-বাগিছাবোৰ খোলাৰ লগে লগে লেখেৰি নিছিগা বাবে-বঙলুৱা বনুৱাদলেৰে অসম ভৰি পৰিল, অনা-অসমীয়া কেৰাণী-মহ'ৰীয়ে গোটেই অসম ছাটি পেলালে। বহিৰাগত এই শ্ৰেণীৰ মানুহৰ আমোদৰ বাবেই চাহ বাগিছাবোৰত মহাপয়োভৰে দুৰ্গাপূজাৰ প্ৰৱৰ্ত্তন হব ধৰিলে। বিবিধ নৃত্য-গীত পৰিবেষণ হব ধৰিলে; অসমৰ বাহিৰৰ পৰা, বিশেষকৈ ওচৰ-চুবুৰীয়া বঙ্গদেশৰ পৰা, যাত্ৰা-দল, থিয়েটাৰ-পাৰ্টি আৰু তদনুৰূপ সাংস্কৃতিক দলৰ আমন্ত্ৰণ হ'ল। তেতিয়া

ৰেল-জাহাজেৰে মাথোন অসমলৈ আহিবলগীয়া হোৱা বাবে এই দলবোৰ অসমত প্ৰৱেশ কৰোতে গুৱাহাটী চহৰৰ মাজেদি আহিবলগীয়া হয় আৰু বিশ্ৰাম-বিনোদৰ বাবে তেওঁলোকে আহোঁতে-যাওঁতে এই নগৰত দুই-চাৰিদিন খোপনি লয়। এই কালছোৱাৰ ভিতৰতে তেওঁলোকে বিবিধ গীতাভিনয় দেখুৱাই ৰাইজক আপ্যায়িত কৰে, কেতিয়াবা হয়তো ৰসগ্ৰাহী ৰাইজৰ ইচ্ছা-আগ্ৰহৰ প্ৰতি সহাঁৰি জনাই, কেতিয়াবা হয়তো ব্যৱসায়-প্ৰতিষ্ঠান স্বৰূপে স্ব-ইচ্ছাতেই। তেওঁলোকৰ উদ্দেশ্য অৰ্থোপাৰ্জন; ৰাইজৰ উদ্দেশ্য মনৰ তৃপ্তি সাধন, সাংস্কৃতিক ক্ষুধাৰ নিবৃত্তি লাভ। নগৰৰ কেন্দ্ৰত অৱস্থিত শুক্ৰেশ্বৰ মন্দিৰৰ পূবাঞ্চল ভাগেই বহু সময়ত এনে নৃত্য-গীত-অভিনয় প্ৰদৰ্শনৰ স্থান নিৰূপিত হৈছিল।

সুদূৰ অতীতৰ পৰাই গুৱাহাটী-নিৱাসী অসমীয়া ৰাইজে বঙালীসকলৰ সৈতে একেলগে ৰাজহুৱা দুৰ্গাপূজা পাতি আহিছিল বুলি জনা যায়। পূজা উপলক্ষে যি থিয়েটাৰ পতা হৈছিল তাত অসমীয়া বঙালী দুয়ো সম্প্ৰদায়ে সমানে যোগ দিছিল আৰু দুয়োশ্ৰেণী ভাষা-ভাষীৰ সহযোগত যুটীয়া ভাবে পূজা আৰু থিয়েটাৰ মহা সমাৰোহেৰে পতা হৈ আহিছিল। অৱশ্যে থিয়েটাৰ কেতিয়াবা কেৱল অসমীয়াই আৰু কেতিয়াবা কেৱল বঙালীয়েই সুকীয়া সুকীয়া ভাবে পাতিছিল যদিও মূল উদ্দেশ্য আৰু উপলক্ষ্য একেটাই। বৰ্ত্তমান এই নগৰৰ পাণ-বজাৰ অঞ্চলত অৱস্থিত ৰাণীবাৰী নামৰ ঠাই চোৰখতে এইবোৰ উৎসৱ পতা হৈছিল, দিনদিয়েকৰ পিছত দুয়োপক্ষৰ মাজত কিবা কাৰণত মনোমালিন্য ঘটিল; ইয়াৰ ফলতেই ১৮৯৫ খৃষ্টাব্দত দুয়োপক্ষ পৃথক হবলগীয়া হ'ল, আৰু প্ৰতিপক্ষৰে একো একোটা সুকীয়া অনুষ্ঠান গঢ়ি উঠিল।

সেই সময়ত পাণবজাৰৰ দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চলত ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ পাৰত জাহাজ কোম্পানিৰ এটা গুডাম ঘৰ আছিল। তাতে বঙালী সকলে মাজে-সময়ে অভিনয় পতাৰ দিহা কৰিব ধৰিলে। সেই উদ্দেশ্যে বঙালী সকলৰ নেতৃস্থানীয় কেইজনমান গৈ গুৱাহাটীৰ কমিচনাৰ চাহাব আৰু জাহাজ কোম্পানিৰ কৰ্তৃপক্ষৰ ওচৰ চাপিল আৰু সেই গুডাম ঘৰত অভিনয় পাতিবলৈ অনুমতিৰ বাবে আবেদন জনালে। কৰ্ত্তৃপক্ষই তেওঁলোকৰ অনুৰোধ অনুসৰি অনুমতি প্ৰদান কৰিলে আৰু ১৮৯৫ খৃষ্টাব্দত 'আৰ্য্য নাট্য হল্' নাম দি গুডাম ঘৰটো নাট্যশালালৈ ৰূপান্তৰিত কৰা হ'ল। শুনা যায় সেই সময়ৰ গড়কাপ্তানি বিভাগৰ আঞ্চলিক উপ-কৰ্মচাৰী (Sub-Divisional officer, P. W. D.) শুভ্ৰেন্দুমোহন গোস্বামী নামৰ বঙালী ভদ্ৰলোক এজনে এই বিষয়ত বিশেষ তৎপৰতা দেখুৱাইছিল। অসম-বঙ্গ-বিচ্ছেদ আন্দোলনৰ সময়ত এই ভদ্ৰলোকজনে চিৰদিনৰ বাবে গুৱাহাটী এৰিব লগীয়া হয়। তেতিয়াৰ

পৰা এই অনুষ্ঠানটি ভিন ভিন সময়ত ভিন ভিন মানুহৰ দ্বাৰা পৰিচালিত হৈ আহিছে আৰু অসমৰ অন্যতম অবৈতনিক ৰঙ্গমঞ্চ (Amateur Club)ৰূপে এতিয়ালৈকে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰি আছে।

বঙালী নাটৰ প্ৰতি অসমীয়াৰ মোহ—ঊনবিংশ শতাব্দীৰ শেষ ভাগ আৰু বিংশ শতাব্দীৰ আগ ভাগৰ কথা। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'নোমল' (১৯১৩ খৃঃ) প্ৰকাশ হৈ ওলাইছে। এই নাটকৰ ৩য় দৃশ্যত আঠিয়াবাৰীৰ সত্ৰাধিকাৰ প্ৰভুৱে নিজে বঙালী ভাষাত ৰচনা কৰা নাটকৰ বিষয়ে কেনে ধৰণে গৰ্ব কৰিছে তলৰ বচন কেইফাকিয়ে প্ৰমাণ কৰিব—

"গোঁসাই—ময়ো ৰচনা কৰা বঙলা নাটখন কালি শেষ হল।

মুহি বায়ন—অধিকাৰ ঈশ্বৰৰ তিথিও ওচৰ চাপি আহিছে। ভাৱনালৈ এতিয়াৰ পৰা আখৰা দিলেহে হব।

গোঁসাই—এৰা, কালিৰ পৰা সকলো ঠিক কৰি আখৰা দিবলৈ লগাই দিয়া, বঙলা নাট, অলপ আগৰে পৰা ধৰিলেহে সকলোৰে ভালকৈ মুখত আহিব, আৰু উচ্চাৰণ শুধ হব।

কেহোঁ—হয় প্ৰভু জগন্নাথ, বঙলা নাটৰ বৰ তেজ। অহমীয়া নাটৰ নিচিনা আৰু সি মেৰ্‌মেৰীয়া নহয়।

গোঁসাই—এৰা, মাধৱদেৱে কৰা অহমীয়া 'দধিমথন' আৰু আমাৰ এই বঙলা 'দধিমথন' এই দুখন মিলালেই বুজিব পাৰিবা। মোৰ নাটৰ পৰা কালি নতুনকৈ ৰচনা কৰা গীত এটাৰ মূৰৰ একাকি গাওঁ শুনা; পিছৰ কেইফাকি মনত নাই—

"আৰে নন্দ আইল, নন্দ আইল, নন্দ আইল হুৱা।
আৰে দুজন লোক দাড়ায় আছে
খাই কি নেখায় গুৱা।"

কেহোঁ—কি সুন্দৰ। কি সুন্দৰ। ৰচনাৰ কি তেজ। এইবাৰেই আৰুবেলি প্ৰভু জগন্নাথে কৰা বঙ্গলা 'সীতা স্বয়ম্বৰ' ভাৱনাত মানুহে নাম-ঘৰ নধৰা হৈ পৰিছিল; আৰু মহাপুৰুষীয়া অহমীয়া 'সীতা স্বয়ম্বৰ' ভাৱনাত তেনে মানুহ হোৱা কোনে ক'ত দেখিছে।"

সত্ৰাধিকাৰ গোঁসায়ে নিজে বঙলা ভাষাত 'দধিমথন' আৰু 'সীতা স্বয়ম্বৰ' নাট ৰচনা কৰি কেনেদৰে গৰ্ব কৰিছে আৰু তেওঁৰ শিষ্য-প্ৰশিষ্য সকলেও তাক কেনেভাৱে আদৰিছে, ইও অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এক কৰুণ-ৰসাত্মক গুপুত ৰহস্য-পৰ্ব।

কুৰি শতিকাৰ পূৰ্বাৰ্দ্ধৰ কোনো কোনো নাটকতঃ বঙালী নাটকৰ প্ৰভাৱ অভি-ব্যক্ত আৰু পোনপটীয়া। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'মেঘনাদ-বধ' (১৯০৪) আৰু 'তিলোত্তমা-সম্ভৱ' (১৯২৯)ত ভাৰতচন্দ্ৰ দাসৰ 'স্যমন্ত-হৰণ'ত এই প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট।

[দ্ৰষ্টব্য—'চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা', 'ভাৰতচন্দ্ৰ দাস' আধ্যা]

বঙালী নাটকৰ অসমীয়া ভাঙনি—এই সন্ধি যুগটোত কেতিয়াবা কেতিয়াবা অসমীয়া শিল্পীয়ে বঙালী নাটকেৰেই যাত্ৰাভিনয় কৰিছিল। ক্ৰমান্বয়ে তেওঁলোকে এই ৰীতি বৰ্জন কৰিবলৈ ইচ্ছা কৰি জনপ্ৰিয় বঙালী নাটক দুই চাৰিখনৰ অসমীয়া ভাঙনি কৰিলে আৰু তাৰে অভিনয় কৰি আত্ম-তুষ্টি লাভ কৰিব ধৰিলে ; লগে লগে সমজুৱা সকলৰো তুষ্টি সাধন হ'ল।

আনুমানিক ১৮৭০-১৯০০ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত কামাখ্যা-পাহাৰ-নিবাসী কান্তীয়া আৰু আহিনা নামৰ ভ্ৰাতৃদ্বয়ে এটা যাত্ৰাদল প্ৰতিষ্ঠা কৰি অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰি ফুৰে। প্ৰায় একে সময়তে গৰ্গ ওস্তাদ নামৰ আইন একজন শিল্পীয়ে হাজোত তেনে এটা অনুষ্ঠান সংগঠন কৰি তোলে। লগে লগে মাজ-গাওঁ নামে ঠাই এখনতো বাধা সাতোলা নামৰ একজন শিল্পীয়ে অইন এটা যাত্ৰাদল প্ৰতিষ্ঠা কৰে। তেওঁলোকে প্ৰায়ে অসমীয়ালৈ ভাঙনি কৰা বঙালী নাটৰ অভিনয় কৰিছিল বুলি জনা যায়।

২য় পট

নাট্যকলাৰ প্ৰসাৰ আৰু উৎকৰ্ষ-সাধন

সুদূৰ অতীতৰ পৰাই অসমীয়া শিল্পী অঙ্কীয়া নাট-ভাওনা-প্ৰদৰ্শনত অভ্যস্ত আৰু পাৰঙ্গত। নাট্যকলা মাত্ৰতে তেওঁলোকৰ নিষ্ঠা স্বাভাৱিক। সেয়েহে পাশ্চাত্য অভিনয়ৰ আদ্‌বাঙী ৰূপটো আহি যেতিয়া অসম সোমাল তাতো তেওঁলোক মোহ গ'ল আৰু তাতো গা উটুৱাই দিলে। অইন কি, চাকৰিয়াল আৰু শিক্ষিত-অশিক্ষিত সকলেও তাৰ প্ৰতি সহঁাৰি দি উঠিল। বিবিধ প্ৰকাৰ নাটৰ পৰীক্ষামূলক ৰচনা আৰু অভিনয় হব ধৰিলে। ৰঙ্গমঞ্চ আৰু নাট্যানুষ্ঠান-বোৰৰ সংখ্যা দিনক দিনে বৃদ্ধি পাই আহিল। ১৯২০ খৃষ্টাব্দ মানত অসমৰ প্ৰায়বোৰ চহৰতেই নাট্যমঞ্চ নিৰ্মিত হ'ল আৰু শিল্পিদল পাশ্চাত্য অভিনয়-মুখী হৈ পৰিল। অইন কি, শিৱসাগৰ জিলাৰ অন্তৰ্ভুক্ত নাজিৰা নামৰ সৰু ঠাই এখনেও ১৯১৮ চনতে নাট্যমন্দিৰ এটাৰ অভাৱ অনুভৱ কৰাৰ কথা সেই সময়ৰ বাতৰি কাকতত প্ৰকাশ হৈছিল এইদৰে—"ইয়াত ক্লাবঘৰ এটাৰ অভাৱ বৰকৈ অনুভৱ কৰা হৈছে। স্থানীয় ভদ্ৰলোকসকলে ইয়াৰ বাবে চেষ্টা কৰিব বুলি আশা কৰা হল।" ('সাদিনীয়া অসমীয়া' ২৮ অক্টোবৰ, ১৯১৮)।

'জোনাকী', 'বিজুলী', 'বাঁহী', 'আৱাহন', 'অসমীয়া' (সাদিনীয়া, তিনিদিনীয়া) আদি আলোচনী আৰু বাতৰি-কাকতবোৰে নাটক আৰু নাট্যমঞ্চৰ বাবে বহুতো প্ৰচাৰ কৰিব ধৰিলে আৰু তাৰ মাজেদি নাট্যমঞ্চ স্থাপনত অৰিহণা যোগালে। অভিনয় ইমান বেছি জনপ্ৰিয় হৈ পৰিল যে উৎসৱ-বিশেষত, কি ঘৰুৱা, কি ৰাজহুৱা, কি সামাজিক, কি ৰাজনৈতিক, ই উৎসৱৰ এটা প্ৰধান অঙ্গস্বৰূপ হৈ পৰিল। ৰাজহুৱা দুৰ্গাপূজাবোৰত পাশ্চাত্য ধৰণৰ অভিনয় (বা থিয়েটাৰ) অথবা প্ৰাচ্য ধৰণৰ অভিনয় (বা যাত্ৰা) পতাটো একপ্ৰকাৰ অপৰিহাৰ্য্য হৈয়ে উঠিল। দৰাচলতে সেই সময়ত যাত্ৰা বা থিয়েটাৰ-বিহীন ৰাজহুৱা দুৰ্গাপূজা নাই বুলিলেও মিছা কোৱা নহয়। এইবাবেই অহিন্দুসকলো এই উৎসৱত আনন্দ-মুখৰ হৈ পৰে আৰু প্ৰত্যক্ষ-ভাৱে নহলেও পৰোক্ষভাৱে তেওঁলোকেও ইয়াত সহযোগ কৰে, ধৰ্ম দিশৰপৰা নহয়, উৎসৱ দিশৰ পৰাহে। ই সুস্পষ্ট পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ। সেয়েহে অসমীয়াই সেই

দিনত আনন্দস্বৰে ধ্বনি কৰিছিল—'মাতৃৰ কপালত পাশ্চাত্য সভ্যতাৰ জেউতি বিৰিঙি উঠিছে' ('জোনাকী' ২য় ভাগ, কাতি মাহ ১৮২৪ শক ২য় খণ্ড)।

সেইদিনত হোজা গাৱঁলীয়া অসমীয়ায়ো থিয়েটাৰৰ গানৰ ৰাগিণী একোটা তানি উকলীকৃত হৈ পৰে। গোহাঞিবৰুৱাৰ 'গাওঁবুঢ়া' (১৮৯৭) নাটত টেপেৰা নামৰ গাওঁবুঢ়া এজনে থিয়েটাৰৰ গান গাবৰ বাবে কিদৰে ব্যাকুল হৈ পৰিছে তলৰ বচন কেইফাকিয়ে প্ৰমাণ কৰে—

টেপেৰা—"এতিয়া দুখত এফেৰি আনন্দ কৰি চাওঁ আহঁক। সিদিনা জিলাৰ 'ঠেইটাৰ' ভাওনাত শুনি অহা গানটোকে ধৰোহঁক।

কেৰপাই—বেচ কথা। মোৰ হলে গাহানটো মুখত আছি আছে। চেৱে-চেৱে পাক এটাও দিওঁ, ধৰিবিহঁকচোন (কেৰপায়ে লগাই দিয়ে, চাৰিওটাই গীত গাই গাই ঘূৰি ঘূৰি নাচে)" ('গাওঁবুঢ়া' ৪ম অঃ ৩য় দৃঃ)।

থিয়েটাৰত টিকট-বিক্ৰী প্ৰথা—টিকট কিনি অৰ্থাৎ দৰ্শনী পইচা ভৰি থিয়েটাৰ চোৱা উদাহৰণে থিয়েটাৰৰ মূল্যাঙ্কন আৰু তাৰ প্ৰতি মানুহৰ ধাউতি কেনে প্ৰবল ভাবে প্ৰমাণ দাঙি ধৰে। সেই সময়ত অসমীয় সাহিত্যপ্ৰেমী এজনে কেনো এটা অদ্ভুত সপোন দেখিছিল আৰু সেই সপোন বৃত্তান্তই কথাষাৰৰ উৎকৃষ্ট প্ৰমাণ। সপোনটো এই—তেওঁ এখন "মহামেলা" লৈ গৈছে। 'প্ৰহ্লাদ চৰিত্ৰ' নামেৰে এখন নাটৰ অভিনয় হৈছে; কিন্তু বিনা টিকটে তালৈ প্ৰৱেশ নিষেধ। একোটা টিকটৰ মূল্য পাঁচ টকা পৰ্য্যন্ত—এই সপোন বিবৃতিৰ কাল ১৯০৩ খৃষ্টাব্দ (১৮২৫ শক)। ইয়াৰ পৰা অনুমান হয় যে টিকট কিনি অভিনয় চোৱা প্ৰথা অন্ততঃ এই সময়ৰ কিছু আগৰে পৰা আৰম্ভ হৈছিল। মানুহে তেতিয়াৰ পৰা ব্যক্তিগত ভাবেই হওক বা ৰাজহুৱা ভাবেই হওক ৰঙ্গমঞ্চ নিৰ্মাণৰ বাবে আৰু নাট্যানুষ্ঠান স্থাপনৰ বাবে আৰ্থিক সাহায্য আগ বঢ়াবলৈ এনেবোৰ উপায় অবলম্বন কৰিছিল।

৩য় পট

নাটকৰ আকৃতি আৰু প্ৰকৃতিৰ পৰিৱৰ্ত্তন

আগৰ কেই আধ্যাত বৈষ্ণৱ যুগৰ নাট আৰু নাট্যাভাস-সম্পন্ন ৰচনা সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা কৰি অহা হৈছে। বৈষ্ণৱ যুগৰ পিছত সন্ধিযুগ বা ৰূপান্তৰ যুগ এটাৰো কিঞ্চিৎ পৰিচয় দি অহা হৈছে। এই যুগত নাট্য সাহিত্যৰ এক অথিৰ অৱস্থাই দেখা দিয়ে; নাট ৰচনাৰ আকাৰ-প্ৰকাৰত পৰিৱৰ্ত্তনৰ সূচনা হয়; অভিনয়-ক্ষেত্ৰতো নতুন পৰিৱেশ চকুত-পৰা হয়। বৃটিছ-আগমনৰ লগে লগে অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাসত আধুনিক যুগ পৰিল। সাহিত্য-সঙ্গীত-কলা-কৃষ্টি, ৰাজনীতি-সমাজনীতি সকলোতে আমূল পৰিৱৰ্ত্তন আহি পৰিল।

আগতে কেৱল একেবিধ নাটবেইহে প্ৰচলন আছিল আৰু সেয়ে হৈছে অঙ্কীয়া নাট; আধুনিক যুগত সময়ে সময়ে বিধে বিধে নাট ৰচনা হব ধৰিলে। প্ৰাচীন ৰচনা-ৰীতি, নাট্য সাহিত্যৰ কট্‌কটীয়া বিধি-বন্ধনবোৰ ক্ৰমান্বয়ে শিথিল হৈ আহিল। আহল-বহল মুকলি পৰিৱেশত ৰচনাই গা টঙালে; দেশ পৰাধীন হ'ল সঁচা, কিন্তু সাহিত্যিক সকলে স্বাধীনতা পালে—স্বাধীন চিন্তা, স্বাধীন ভাব, স্বাধীন পৰিৱেশত নাট্য সাহিত্যৰ সমগ্ৰ আকৃতিৰ (অৰ্থাৎ ৰূপ আৰু ৰচনা ৰীতিৰ) পৰিৱৰ্ত্তন হ'ল, প্ৰকৃতি (অৰ্থাৎ বিষয়-বস্তুৰো) ভেটি লৰিল।

আকৃতি-বিষয়ৰ কথা—অঙ্কীয়া নাটৰ অঙ্ক আছিল মাথোন এটা, আধুনিক নাট একাধিক অঙ্কত বিভক্ত হব ধৰিলে; ইয়াৰ ভিতৰতে কিছুমান একাঙ্কিকাও নোহোৱা নহয়, কিন্তু সি অঙ্কীয়া নাটৰ ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰা নাই। একোটা অঙ্ক আকৌ একাধিক দৃশ্যত বিভক্ত (দৃশ্য, দৰ্শন, পট, পৰিচ্ছেদ আদি দৃশ্যৰেই বিভিন্ন নাম)। অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰধান ভূমিকা সূত্ৰধাৰজন আধুনিক নাটত ভূমুকিকে নমৰা হল। বিবিধ নাট্যিক নিৰ্দ্দেশৰ যোগেদি সূত্ৰধাৰৰ কাৰ্য্যাৱলী সম্পন্ন হব ধৰিলে। আধুনিক অসমীয়া ভাষাই প্ৰকাশৰ মাধ্যমৰূপে আসন গ্ৰহণ কৰিলে; ব্ৰজাৱলীয়ে স্বস্থানে প্ৰস্থান কৰিলে।

প্ৰকৃতি-বিষয়ৰ কথা—প্ৰকৃতি অৰ্থাৎ বিষয়-বস্তুৰ ক্ষেত্ৰতো আমূল পৰিৱৰ্ত্তন আহি পৰিল। পৌৰাণিক কাহিনীৰ নিমজ ভেটিৰ উপৰিও সামাজিক, ঐতিহাসিক, কাল্পনিক আদি বিবিধ উৰ্বৰা ভেটিত নিত্য-নতুন নাট্যবস্তু নিৰ্মিত হব ধৰিলে। পুৰণি

হলেই ভাল—এই বিশ্বাস আঁতৰিল ("পুৰাণমিত্যেৱ ন সাধু সৰ্বম্")। পুৰণি কাহিনীত নতুন ৰাগিণী লগাই নাট্যকাৰে জননীৰ বন্দনা-গীতি ৰচিলে। নাট্যকাৰৰ মধুৰ কল্পনাৰ ৰহণ লৈ পুৰণিয়ে ৰূপে-ৰসে-গন্ধে নিতে নৱ ৰূপ লৈ দেখা দিব ধৰিলে। ঠায়ে ঠায়ে চলিত ৰাজনীতি-সমাজনীতিৰো চাব পৰিল ; ন-পুৰণিৰ স যোগত অভিনৱ আলোক-সম্পাত হ'ল। দুই-এখন নাটত নাট্যকাৰে দেৱ-দেৱীৰ অলৌকিক অতিৰঞ্জিত শক্তি-সামৰ্থ্যবোৰৰ পিনে পিঠি দি তেওঁলোকক সাধাৰণ নৰ-নাৰী ৰূপে ৰূপায়িত কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিলে। মূল কাহিনী-ভাগৰ মৰ্যাদা অক্ষুণ্ণ ৰাখি কাহিনীৰ ৰূপ পৰ্য্যন্ত বদলাই দিয়াৰ চেষ্টাও নোহোৱা নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, প্ৰাচীন কামৰূপ-কেশৰী নৰকাসুৰৰ মৃত্যু-বৃত্তান্ত পৌৰাণিক আখ্যান অনুসৰি বিষাদাত্মক নহয়। সাধু-সন্ত সকলৰ ৰক্ষাৰ নিমিত্তে ("পৰিত্ৰাণায় সাধূনাম্") ভগৱানে যুগে যুগে অৱতাৰ ধৰি অসুৰ নিধন কৰে—ই পুৰাণ-মহাভাৰত আদি ধৰ্ম-শাস্ত্ৰবোৰৰ গতানুগতিক আখ্যান। ইয়াত বিষাদৰ ছাঁ মাত্ৰও নাই। কিন্তু আধুনিক যুগৰ 'নৰকাসুৰ' নাটক (অতুল হাজৰিকাৰ) আংশিক বিষাদাত্মক ৰূপে পৰিণতি লাভ কৰা দেখা গৈছে।

[অতুল হাজৰিকাৰ 'নৰকাসুৰ' নাট প্ৰসঙ্গ দ্ৰষ্টব্য]

সামাজিক নাট ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰসকলৰ উদাৰ দৃষ্টি-ভঙ্গী আৰু ভাবধাৰাৰ বিপুল ব্যাপকতা চকুত পৰে। আমাৰ আধুনিক যুগৰ প্ৰথম পৰ্যায়ৰ নাট দুখনতে ('ৰামনৱমী', 'বঙাল-বঙালী'ত) এই ভাব নিহিত হৈছে। চলিত শাসন পদ্ধতিৰ বিৰুদ্ধেও নাট্যকাৰ সকলৰ বিক্ষোভ বিদ্ৰোহিতা-ধ্বনিৰ অনুৰণন হয়। অন্যান্য বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ নাটকতো এইদৰে নাট্যকাৰসকলৰ বিভিন্ন দৃষ্টি-ভঙ্গী পৰিলক্ষিত হয়।

যুগোপযোগী নাট্যিক পৰিবেশ সৃষ্টিৰ বাবে নাট্যকাৰসকলে সততে এনেবোৰ কৌশল অৱলম্বন কৰা দেখা যায়—

(১) বালক-বালিকা, তাপস তাপসী, দেৱাঙ্গনা-অপেশ্বৰী আদিৰ গীত-সংযোগ ;

(২) বৃষ্টি, বিজুলী, বজ্ৰপাত, ধুমুহা, অগ্নিকাণ্ড আদি ঘটনা-সংক্ৰান্ত কাহিনী বিক্ষেপ ;

(৩) দুৱৰী, প্ৰহৰী, দাস-দাসী, বাটৰুৱা-খৰিকটীয়া আদিৰ যোগেদি হাস্য-ৰসাত্মক দৃশ্যৰ অৱতাৰণা ;

(৪) পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ মুখত গদ্য-বহুল বচনৰ অবাধ প্ৰয়োগ। আবেগময় ভাব প্ৰকাশৰ বাবে ছন্দময় বচন অথবা সঙ্গীত-সংযোজনা ;

(৫) প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ, চৰিত্ৰৰ ছদ্মবেশ, নৃশংস হত্যা-বিভীষিকা, ছল-চাতুৰী আদিৰ সঘন সন্নিবেশ।

৪ৰ্থ পট

ৰঙ্গভূমিত নব কল্পাৰম্ভ

হেম-গুণাভি-ৰুদ্ৰৰ তিনি গছি বন্তি

আধুনিক যুগৰ আগত অৰ্থাৎ বৈষ্ণৱ যুগ আৰু বৈষ্ণৱোত্তৰ যুগত আমাৰ সাহিত্যত কেৱল এক-অঙ্কীয়া নাটেইহে আছিল ; অসমীয়া নাট্যকাৰে ৰচনা কৰা দুই-এখন সংস্কৃত নাট আৰু সংস্কৃত-বহুল অসমীয়া নাট অৱশ্যে একাধিক অঙ্ক-বিশিষ্ট নোহোৱাও নহয়। কিন্তু নাট্য-বস্তুৰ স্বৰূপ সকলোতে একে অৰ্থাৎ পৌৰাণিক আৰু ধৰ্মমূলক। আধুনিক যুগৰ অগ্ৰগণ্য নাট্য-শিল্পী হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা, গুণাভিৰাম বৰুৱা আৰু ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈ এই ত্ৰিমূৰ্ত্তিৰ হাতত বিষয়-বস্তুৱে একেবাৰে বোল সলালে— প্ৰাচীন ধৰ্ম শাস্ত্ৰক অতিক্ৰম কৰি ই অসমীয়া সমাজত খোপনি ললেহি। তেওঁলোকৰ চোকা দৃষ্টি পৰিল অসমীয়া সমাজৰ সাতাম-পুৰুষীয়া একাচেকা মনোবৃত্তিৰ ওপৰত, অনাচাৰ-ব্যভিচাৰৰ ওপৰত। ইংৰাজ আগমনৰ লগে লগে অযুত অনা-অসমীয়াৰ সৈতে অসমীয়াৰ মিতিৰালি হ'ল ; ৰহাৰ ৰংদৈয়ে টিমাপৰ ভাদৈৰ ডিঙিত ধৰি কান্দিলে। অজ্ঞাতকুলশীলৰ সৈতে অসমীয়াৰ অবৈধ প্ৰণয় ঘটিল ; বিধৱা-বিৱাহ নিষেধৰ ফলস্বৰূপে সমাজত কলঙ্কৰ চেকা পৰিল। কানি ৰবৰিহে অসমীয়াক দেহে-মনে-প্ৰাণে সৰ্বনাশ কৰিব ধৰিলে। সমাজৰ এনে একোটা বিভীষিকাময় চিত্ৰৰ প্ৰতি নাট্য-শিল্পীৰ চেতনা জাগি উঠিল আৰু চিত্ৰৰ বহিৰ্ভাগ বিশ্লেষণ কৰি সমাজৰ আগত চালি-জাৰি দেখুৱাবলৈকে তেওঁলোক ব্যতিব্যস্ত হৈ পৰিল, সমাজৰ নিগূঢ় অন্তৰ্ভাগটো নিৰীক্ষণ কৰিবলৈ তেওঁলোকৰ আজৰি ক'ত! শিথিল আৰু লঘু ভঙ্গিমাই কল্পলোকত ভাহি উঠিল তেওঁলোকৰ আৰু সেয়ে নাট্যৰূপ গ্ৰহণ কৰিলে। এই নাট কেইখন হ'ল হেম বৰুৱাৰ 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন', গুণাভিৰামৰ 'ৰাম-নৱমী' আৰু ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ 'বঙাল-বঙালনী' নাটক। এয়ে আধুনিক অসমীয়া নাট্য জগতৰ নব কল্পাৰম্ভ। নাটকেইখনৰ গুণাগুণ :—

সাদৃশ্য :—(১) তেওঁলোকৰ নাট বাস্তৱ-ধৰ্মী, শিক্ষা-মূলক, সংস্কাৰ-মূলক। অসমীয়া বাস্তৱ জীৱনক নাট্যিক ৰূপত প্ৰকাশ কৰাৰ গৌৰৱ এই নাট তিনিখনেই প্ৰথম অৰ্জন কৰে ; কিন্তু শিক্ষা-নীতি আৰু সংস্কাৰ-ধৰ্মিতাৰ আতিশয্যই নাট্য-সৌন্দৰ্য্যৰ বিকাশ-পথ ভালেখিনি ৰুদ্ধ কৰিছে ;

(২) তিনিওখন নাটক প্ৰচাৰ-ধৰ্মী ; নাট্যকাৰৰ মুখ্য উদ্দেশ্য জনসাধাৰণৰ মাজত আদৰ্শ-প্ৰচাৰ, নীতি-প্ৰচাৰ ;

(৩) ৰচনা-ৰীতিৰ লঘু ভঙ্গিমাই নাট তিনিখনক সম্পূৰ্ণৰূপে হাস্যৰসাত্মক বা ব্যঙ্গাত্মক কৰিব পৰা নাই, বিষাদৰ হা-হুতাশ, বিবাহ-বিচ্ছেদৰ ওপৰত উচ্ছ্বাস, নায়ক-নায়িকাৰ সকৰুণ পৰিণতিয়ে তিনিওখন নাটকে কম-বেছি পৰিমাণে কৰুণ-ৰসাত্মক নাটকৰ পৰ্য্যায়লৈ ঢাল খুৱাই নিছে।

(৪) নাট্য-বিনোদ (Dramatic relief)ৰ বাবে প্ৰকাশ-ৰীতিৰ পৰিবৰ্ত্তন আৰু ভাষান্তৰ-প্ৰয়োগ কেউখনৰে সাধাৰণ লক্ষণ, যেনে, গদ্যৰ মাজে মাজে ছন্দবদ্ধ ৰচনা, অনা-অসমীয়া ভাষাৰ অবাধ আমদানি।

(৫) পাশ্চাত্য নাটকৰ অনুকৰণত আকৃতি-প্ৰকৃতি-বিষয়ত নাট্য-কাহিনীৰ বিধি-বন্ধন প্ৰসাৰিত কৰি অভূতপূৰ্বৰূপত প্ৰকাশ কৰা এয়ে প্ৰথম অসমীয়া নাটকত্ৰয়ী।

বৈসাদৃশ্য :—'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ত কানি-ভাং আদি বাগীয়াল দ্ৰব্য-সেৱনৰ বিষময় ফল দেখুৱাই সমজুৱাক সতৰ্ক কৰি দিয়া হৈছে। 'বঙাল-বঙালনী'ত অবাঞ্ছিতজনৰ সৈতে বৈবাহিক মিলনৰ অশুভ পৰিণাম চিত্ৰিত কৰা হৈছে। গতিকে এনে কাৰ্য্য পৰিবৰ্জনীয়—এয়ে নাটকৰ অন্তৰ্নিহিত উদ্দেশ্য বা ব্যঞ্জনা। 'ৰাম নৱমী' নাটক প্ৰত্যক্ষ প্ৰচাৰ-ধৰ্মী। অসমীয়া প্ৰাচীন ব্ৰাহ্মণ সমাজত বিধৱা-বিবাহ নাই, কিন্তু হোৱা উচিত—এনে প্ৰচাৰ-নীতিৰ ভিত্তিত বৰ্জনীয় বিষয়টোৰ ওপৰত নাট্য-বস্তু নিৰ্মাণ কৰি গ্ৰহণীয় বিষয়ৰ ইঙ্গিত দিয়া হৈছে। বিধৱাৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ সহানুভূতি ব্যঞ্জিত হৈছে। 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ত বাগীয়াল বস্তু পান কৰোঁতাজনৰ প্ৰতি ঘৃণা আৰু 'বঙাল-বঙালনী'ত অজ্ঞাত-কুলশীল দম্পতিৰ প্ৰতি বিদ্ৰূপ ব্যঞ্জিত হৈছে। তিনিওখন নাটকৰ ভিতৰত 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ৰ পৰিৱেশ অসমীয়া মাত্ৰকে অতি আপোন, অতি ঘৰুৱা। অসমৰ বাহিৰে কোনো ঠাইতে বিলাস-সামগ্ৰীৰূপে কানি ৰববিহ খাই মানুহে নিজৰ জীৱন নিজে ধ্বংস কৰাৰ উদাহৰণ নাই। বিষয়-বস্তুৰ এই মূল কথা কেৱি জাতে-পাতে অসম আৰু অসমীয়া-সম্বন্ধীয়। 'ৰাম-নৱমী' আৰু 'বঙাল-বঙালনী'-কাহিনীৰ অনুৰূপ কাহিনী অসমৰ বাহিৰে অন্যান্য ঠাইতো দুৰ্লভ নহয়।

বহিৰঙ্গ বিষয়ত 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' সংস্কৃত প্ৰভাৱ-মুক্ত ; ইয়াত 'সূত্ৰধাৰ' নামৰ কোনো ভূমিকা নাই। নায়ক কীৰ্ত্তিকান্তৰ যোগেদি নাট্যকাৰে নীতি-বচন-মূলক ব্যাপক উপদেশ এবাৰ দি নাটকৰ সামৰণি মৰিছে :—

"হায়! হায়! কি ঘোৰ ক্লেশ
কানিয়েই খালে অসম দেশ!"

'ৰাম-নৱমী' নাটতো 'সূত্ৰধাৰ'-সংজ্ঞাধাৰী কোনো ভূমিকা নাই। শেষত "পূজাৰীৰ উক্তি"ৰ যোগেদি নাট্যকাৰে নিজৰ মত প্ৰচাৰ কৰিছে—

"শাস্ত্ৰ যুক্তিতেহে দিয়া চিত্ত, গোৱা হৰি-গুণ নামগীত।
সকল শাস্ত্ৰৰ এহিসে সাৰ বচন॥"

'বঙাল-বঙালনী'ত সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা অভূতপূৰ্ব। 'সূত্ৰধাৰ' সংজ্ঞাটো সংস্কৃত নাটৰ অনুগত হলেও, সূত্ৰধাৰৰ কাৰ্য্যত তাৰ আদৰ্শ ৰক্ষিত হোৱা নাই। সংস্কৃত নাটকত সূত্ৰধাৰ আদিতেহে ওলায়, পিছলৈ নেথাকে। এইখন নাটত সূত্ৰধাৰ আদিত নাই; অথচ মধ্যত একাধিক বাৰ ওলাই ছন্দবদ্ধ উপদেশ-বচন মাতিছে আৰু এই সূত্ৰধাৰী বচনেৰেই নাটৰ সামৰণি মৰা হৈছে—

"পৰম চঞ্চল লম্পট সকল
ধৰ্ম কৰ্ম তাৰ নাই" ইত্যাদি।

অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ সৈতেও এই সূত্ৰধাৰৰ সাদৃশ্য নাই। অঙ্কীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ অৱস্থান আদি-মধ্যান্ত ব্যাপক; কিন্তু ইয়াত তেনে নহয়। তদুপৰি সংস্কৃত নাট আৰু অঙ্কীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ মুখত নান্দীশ্লোক দিয়া হয়, নাটৰ পৰিচয় দিয়া হয়। ইয়াত তেনে কৰা হোৱা নাই। অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ গীত-মাত-বচনসমূহ কাহিনী-গত। এই নাটৰ সূত্ৰধাৰ নাট্যকাৰৰ মনোভাব প্ৰচাৰক বা প্ৰচাৰ প্ৰতিনিধি।

কাহিনী-ভাগত 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' আৰু 'বঙাল-বঙালনী'ত সংস্কৃত প্ৰভাৱ মুঠেই নাই; কিন্তু 'ৰাম-নৱমী'ত আছে ('ৰাম-নৱমী'ৰ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য)।

হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা

নাট্যকাৰৰ পৰিচয়—১৭৫৭ শকৰ (১৮৩৫ খৃঃ) আঘোণ মাহৰ ২৪ দিন যোৱাত শিৱসাগৰ জিলাৰ ৰজাবাহৰ মৌজাৰ পৈত্ৰিক ঘৰত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ জন্ম হয়। নিজৰ ইচ্ছা থকা সত্বেও শৈশৱত তেওঁ নিয়মিত ৰূপে শিক্ষা লাভ কৰিব নোৱাৰিলে। ন বছৰ বয়সতহে তেওঁৰ বিদ্যাৰম্ভ হয় আৰু পিতাকৰ মুখে কিছু সংস্কৃত শিকে। কিন্তু দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে তেওঁৰ অকালতে পিতৃ বিয়োগ হয় আৰু জীৱনত নানা বিপৰ্য্যয়ে আগুৰি ধৰে। দদায়েকে তেওঁৰ পৰিয়াল ৰঙপুৰ নগৰলৈ স্থানান্তৰিত কৰিলে আৰু হেমচন্দ্ৰক উৰ্ব্বীধৰ বৰুৱাৰ পঢ়াশালীত সংস্কৃত পঢ়িবলৈ দিলে। তেতিয়া শিৱসাগৰ জিলাৰ অধিপতি আছিল কাপ্তান ব্ৰোডী চাহাব। বৰুৱাই সুবিধা চাই চাহাবৰ ঘৰতে হিন্দী আৰু ইংৰাজী শিকিবলৈ ললে। দদায়েকে এই কথাৰ সম্ভেদ পাই

তেওঁৰ পঢ়াটোও বন্ধ কৰি দিলে। কিন্তু তেওঁৰ মনৰ গতি বন্ধ কৰে এনে সাধ্য কাৰ। সাধনাত সিদ্ধি হয়। তীক্ষ্ণ বুদ্ধি আৰু সাধনাৰ বলত তেওঁ সংস্কৃত, হিন্দী আৰু ইংৰাজী তিনিওটা বিষয়তে সমানে পাৰদৰ্শিতা লাভ কৰিলে আৰু লগে লগে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ অধ্যয়ন আৰু অনুশীলনত ব্ৰতী হল।

জীৱিকা-নিৰ্বাহৰ অইন উপায় নোহোৱাত তেওঁ প্ৰথমতে শিৱসাগৰ হাইস্কুলত কিছুদিন শিক্ষকতা কৰে, তাৰ পাছত মাহে পঁচিশ টকা দৰমহাত কাছাৰীত শিক্ষানবীচ ('ভাষা-ভঙা কাকতী') পদত নিযুক্ত হয়। ইয়াৰ পিছত গুৱাহাটীৰ ডেপুটি কমিছনাৰৰ অফিচত 'ভাষা-ভঙা কাকতী' পদ গ্ৰহণ কৰে আৰু অৱশেষত জুডিছিয়েল কমিছনাৰ অফিচত মাহে দুশ পঞ্চাশ টকা দৰমহাত চুপাৰিন্‌টেণ্ডেণ্ট হয়। কামত নিপুণতা দেখি কৰ্তৃপক্ষই তেওঁক দুবাৰকৈ ই-এ-চি পদ যাচিছিল, কিন্তু বৰুৱাই গ্ৰহণ নকৰিলে। এনে গধুৰ চৰ্কাৰী কামৰ দায়িত্ব ললে জানোচা ভাষা-জননীৰ সেৱাত কেনেবাকৈ বাধা পৰে—বোধ হয় এনে এটা কথা ভাবিয়েই তেওঁ যাচি দিয়া ৰাজ-বিষয়কো নেওচা দিলে। গুৱাহাটীত থকা কালত তেওঁ উজান বজাৰৰ নিজা ঘৰত আছিল। আজিৰ হেমচন্দ্ৰ ৰোড্ নামৰ আলিবাটটোৱে বৰুৱাদেৱৰ নাম চিৰ-সেউজীয়া কৰি ৰাখিছে। একেটি মাথোন কন্যা সন্তান জন্ম দিয়েই অকালতে তেওঁৰ পত্নী বিয়োগ হয় আৰু বৰুৱাই দ্বিতীয়বাৰ বিৱাহ নকৰালে। ১৮৯৬ খৃষ্টাব্দত গুৱাহাটীৰ নিজা ঘৰত তেওঁ ইহলীলা সম্বৰণ কৰে।

ইংৰাজ শাসকৰ কবলত পৰি ১৮৩৬ খৃষ্টাব্দৰ পৰা ১৮৭৩ খৃষ্টাব্দলৈ অসমীয়া ভাষা স্কুল আৰু আদালতৰ পৰা আইনৰ বাঘজৰিত বহিষ্কৃত হৈছিল। ১৮৭৪ চনত মাথোঁ এই আদেশ উঠাই লোৱা হয় আৰু তেতিয়া নিম্ন-প্ৰাইমেৰি স্কুলত পঢ়াবৰ বাবে পাঠ্য পুথিৰ প্ৰয়োজন আহি পৰে। সেই সময়ত বৰুৱাদেৱৰ 'আদিপাঠ'এ এই বিষয়ত এটা ডাঙৰ অভাৱ পূৰ্ণ কৰিছিল। ইয়াৰ বাবে চৰ্কাৰৰ ঘৰৰপৰা তেওঁ পাঁচশ টকা পুৰস্কাৰো লাভ কৰে। ইয়াৰ পিছত অন্যান্য কিতাপ লিখিও চৰ্কাৰৰ পৰা তেওঁ এঘাৰশ টকা পুৰস্কাৰ পায়। তেওঁৰ ৰচিত আৰু প্ৰকাশিত কিতাপ—(১) আদি পাঠ, (২) অসমীয়া ব্যাকৰণ, (৩) পাঠমালা, (৪) বাহিৰে ৰং চং ভিতৰে কোৱা ভাতুৰী, (৫) কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন, (৬) পঢ়াশলীয়া অভিধান, (৭) স্বাস্থ্য ৰক্ষা বা গা ভালে ৰাখিবৰ উপায়, (৮) হেমকোষ আদি; ইয়াৰ উপৰিও 'অৰুণোদই'ৰ প্ৰবন্ধ-লিখক, 'আসাম নিউজ' ইংৰাজী অসমীয়া কাকতৰ সম্পাদক ৰূপে তেওঁৰ খ্যাতি আছে; 'Marriage system in Assam' তেওঁৰ ইংৰাজী ৰচনা। এই আটাইবোৰ ৰচনাৰ ভিতৰত 'হেমকোষ' অভিধান তেওঁৰ কীৰ্ত্তিস্তম্ভ; 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ প্ৰথম পৰ্য্যায়ৰ অন্যতম প্ৰকাশিত নাটক।

হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা (১৮৩৫-১৮৯৬ খৃঃ) ; কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন (১৮৬১)

ৰচনাৰ পটভূমি—হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' আধুনিক যুগৰ প্ৰথম প্ৰকাশিত নাটক। ইয়াৰ আগত ১৮৫৭ খৃষ্টাব্দত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ 'ৰামনৱমী' নাটক ৰচনা হৈছিল আৰু পাছত 'অৰুণোদই' কাকতৰ কেইটামান সংখ্যাত ছোৱা-ছোৱাকৈ প্ৰকাশ হৈছিল ; কিন্তু কোন বছৰত প্ৰকাশ হৈছিল সঠিক জনা নেযায়। দুই-এক অংশ ১৮৫৮ খৃষ্টাব্দত প্ৰকাশিত বুলি কোৱা হয়। কিতাপ আকাৰত 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' ১৮৬১ খৃষ্টাব্দত সম্পূৰ্ণভাবে প্ৰথমতে প্ৰকাশ হৈ ওলায় বাবে এইখনকে প্ৰথম প্ৰকাশিত নাটক ৰূপে ধৰা হৈছে। ভাষাতত্ত্ব, শব্দতত্ত্ব অনুসন্ধানকাৰী ৰূপেহে বৰুৱাদেৱৰ বেছি কৃতিত্ব, সাহিত্য-শিল্পীৰূপে সিমান নহয়। তথাপিও 'বাহিৰে ৰং চং ভিতৰে কোৱা ভাতুৰী' নামৰ ধেমেলীয়া ব্যঙ্গাত্মক কিতাপ আৰু 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' নাটকে তেওঁক সাহিত্যি-শিল্পী ৰূপে আমাৰ আগত থিয় কৰাইছে। 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' তেওঁৰ একমাত্ৰ নাটক।

নাট-ৰচনাৰ প্ৰেৰণা তেওঁ ক'ত কেনে ভাবে পালে জনা নেযায়। তেওঁ ইংৰাজী নাটক পঢ়ি বা অনুকৰণ কৰি এই নাটক ৰচনা কৰা নাই। কাৰণ, তেওঁ কুৰি বছৰ বয়সতহে অৰ্থাৎ ১৮৫৫ চনতহে ইংৰাজী বৰ্ণমালা শিকে, তাকো লুকাই-চুৰকৈ। কিয়নো, ইংৰাজী পঢ়াটো সেই দিনত ধৰ্ম-বিৰোধী বুলি পৰিগণিত হৈছিল। নাটক খনৰ প্ৰকাশ কাল ১৮৬১, গতিকে ৰচনা কাল তাৰ অন্ততঃ কিছুদিন আগতে হব লাগিব। ১৮৫৫ চনত ইংৰাজী বৰ্ণমালা জ্ঞান পোৱা মানুহ এজনে পাঁচ-ছয় বছৰৰ ভিতৰত বিদেশী ভাষা-সাহিত্যৰ জ্ঞান আহৰণ কৰি নাটক পঢ়ি তাৰ আৰ্হিত নাটক ৰচনা কৰা অসম্ভৱ। সেই সময়ত হিন্দী সামাজিক নাটকো ৰচিত হোৱা নাই, গতিকে হিন্দী নাটকৰ সমল আনিবলৈও সুযোগ ওলোৱা নাছিল। সমল আহৰণৰ একমাত্ৰ সম্ভাব্য উৎস বঙালী নাটক। কিন্তু আধুনিক যুগৰ প্ৰথম পৰ্য্যায়ৰ বঙালী নাটকবোৰৰ ভিতৰত ৰামনাৰায়ণ তৰ্কালঙ্কাৰৰ 'কুলীন কুল সৰ্বস্ব'ই প্ৰথম ৰঙ্গমঞ্চোপযোগী নাটক বুলি কোৱা হয়। ইয়াৰ আগৰ নাটকবোৰ অভিনীত হৈছিল নে নাই সন্দেহ। সেই সময়ত অসমৰ বিদ্যালয় আৰু আদালতত বঙালী ভাষাই অসমীয়াৰ ঠাই অধিকাৰ কৰিছিল। কিন্তু বৰুৱাই বঙালী নাটক পঢ়া বা বঙালী নাটকৰ অভিনয় দেখা কথা তেওঁৰ আত্ম-জীৱনীত ক'তো পোৱা নাযায়, অইন কোনো প্ৰমাণো নাই। অসমৰ ৰঙ্গমঞ্চৰ ইতিহাসৰ পৰাও আমি জানিব পাৰো যে প্ৰায় ১৮৬০ চন মানৰ পৰাহে অসমত যাত্ৰা দল অনুষ্ঠান গঠিত হয়। তেওঁলোকৰ কোনো কোনোৱে প্ৰায়ে বঙালী নাটকৰ অভিনয় কৰিবলৈ লয়, বিশেষকৈ পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাটক। 'কুলীন কুল সৰ্বস্ব'ৰ দৰে সামাজিক নাটকৰ অভিনয়ৰ সম্ভাৱনীয়তা একেবাৰে ভাবিব নোৱাৰা কথা। নাট্য-কাহিনী আৰু আঙ্গিকৰ পিনৰ পৰাও বঙালী নাটকখনৰ সৈতে

ইয়াৰ সাদৃশ্য মুঠেই নাই। ইয়াৰ পৰা অনুমান হয় এই নাটক নাট্যকাৰৰ সম্পূৰ্ণ মৌলিক ৰচনা, অন্ততঃ নাট্যবস্তু ক্ষেত্ৰত ; আঙ্গিক ক্ষেত্ৰত হয়তো অইনৰ ওচৰত কিঞ্চিৎ পৰিমাণে ঋণী হব পাৰে।

ই যে এখন জনপ্ৰিয় নাটকৰূপে সমাজত স্থান লাভ কৰিব পাৰিছিল তাত সন্দেহ নাই। ইয়াৰ প্ৰমাণ, প্ৰথম দুটা সংস্কৰণ অইনৰ উদগনিত প্ৰকাশিত হয়। লেখকে নাটকৰ পাতনিত নিজেই এইদৰে উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে—স্কুলৰ ডেপুটি ইন্‌স্‌পেক্টৰবাবু উৎসবানন্দ গোঁসাই দেৱৰ আৰ্থিক সাহায্যত এই পুস্তিকা খনি ("pamphlet") প্ৰথমতে ১৮৬১ খৃষ্টাব্দত প্ৰকাশ কৰা হয়। সেই সময়ত লেখকে ভাবিবই নোৱাৰিছিল যে ই জনসাধাৰণৰ মাজত এইদৰে আদৰণি লাভ কৰিব পাৰিব। প্ৰথম সংস্কৰণৰ কিতাপ অতি অলপ দিনৰ ভিতৰতে অন্ত পৰিল। দ্বিতীয় সংস্কৰণ ছপাব লগীয়াত পৰিল। কিন্তু অৰ্থাভাৱত তেওঁৰ আশাৰ মূৰত চেঁচা পানী পৰিল। এনেতে উদাৰমনা চাহাব এজনাৰ কৃপাদৃষ্টি হল। এওঁৱেই মিঃ এ. চি. কেম্প্‌বেল (Mr. A. C. Campbell, Personal Assistant to the Agent Governor General N. E. Frontier and Commissioner of Assam)। অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰতি চাহাবৰ অনুৰাগ আছে। তেওঁ নাটকখনৰ দ্বিতীয় সংস্কৰণৰ ছপা খৰছ সম্পূৰ্ণ বহন কৰিবলৈ গাত ললে। নাট্যকাৰেও উৎসাহ পাই গোটেই নাটখনতে হাত ফুৰাই ১৮৬৮ খৃষ্টাব্দত দ্বিতীয় সংস্কৰণ ছপাই উলিয়ালে।

নাট্য-কাহিনী—সোণাৰী গাঁৱৰ মৌজাদাৰ ভদ্ৰেশ্বৰ বৰুৱা। তেওঁৰ পুতেক কীৰ্ত্তিকান্ত। এদিনাখন পদ্মপাণি নামৰ গোঁসাই এজন তেওঁলোকৰ ঘৰত অতিথিৰূপে উপস্থিত। গোঁসাইদেও কানি পানত আসক্ত। কানিকণ নেপালে যোড়যোপচাৰ আতিথেয় দ্ৰব্যয়ো তেওঁক সন্তোষ দিব নোৱাৰে। গোঁসাইদেৱৰ এই জুতি লগা বস্তু কণলৈ কীৰ্ত্তিকান্তৰ চকু পৰিল আৰু এচেলেক মাৰি চালে। এদিন-দুদিনকৈ একেবাৰে কেবাদিনো জুতি চাওঁতে চাওঁতে ৰপুৰা কীৰ্ত্তিও ঘোৰ কানীয়া হৈ পৰিল আৰু অকালতে শুকাই-খীনাই আধা-মৰা হ'লগৈ। মাক ললিতাই বাধা দিলে কীৰ্ত্তিয়ে ভেকাহি মাৰি উঠে আৰু মনে মনে ভাবে—"তোমালোকতকৈও পাণক এবা টান। যি তাৰ ৰস বুজিছে, সি সকলোকে এৰিব পাৰে, তেওঁ তাক নোৱাৰে" (২য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শন)। কালক্ৰমত তেওঁৰ পত্নী চন্দ্ৰপ্ৰভাও কানি-পানত আসক্ত হৈ পৰিল। মৌজা পৰিচালনাৰ ভাৰো বাপেকে পুতেকক দিবলৈ বাধ্য হ'ল। কিন্তু কানীয়া কীৰ্ত্তি ৰোপা মৌজাদাৰী ৰক্ষা কৰিবলৈ অপাৰগ। জীৱিকা নিৰ্বাহৰ বাবে যেচাৰাই অসৎ উপায় অৱলম্বন কৰিব লগীয়াত পৰিল আৰু অৱশেষত জেলত পৰি হা-হুমুনিয়া চাৰি মৃত্যু-মুখত পৰিবলগীয়া হ'ল।

আলোচনা—সহজ সৰল গাৱঁলীয়া কথিত ভাষা আৰু বিষয়-বস্তুৰ লঘুতাই নাটখনিত এটা লঘু ভঙ্গিমা প্ৰকাশ কৰিছে যদিও পৰিণতিত কৰুণ ৰসৰ টোপাল এটি নপৰি থকা নাই। লঘু হাস্যৰসৰ ভেটিত কাহিনীৰ পাতনি মেলা হৈছে যদিও ই ক্ৰমান্বয়ে কিছু কৰুণ ৰসাত্মক ৰূপলৈ ঢাল খাইছে। ১ম অঙ্কত পদ্মপাণি গোঁসাইক নানাভাবে ব্যঙ্গ কৰা হৈছে। ইয়াত কৰুণ ৰস লেশমাত্ৰও নাই। কিন্তু ২য় অঙ্কৰ পৰা কৰুণ ৰসৰ আলম্বন বিভাৱ দুই-এটাকৈ কেবাটাও উস্তৱ হব ধৰে—

(১) কীৰ্ত্তিৰ কানি-পান স্বেচ্ছা-প্ৰণোদিত নহয়, সঙ্গদোষ-জনিত। পদ্মপাণিৰ দৰে মহাজন এজনক কানি খোৱা দেখিহে তেওঁৰো ইচ্ছা হ'ল। বেচাৰাই নেজানে যে এই অভ্যাসেই এদিন যমকাল হৈ উঠিব (২য় অঃ ১ম দঃ)।

(২) দিনক দিনে শুকাই-খীণাই যোৱা দেখি মাকে কি হৈছেনো বুলি সোধাত কীৰ্ত্তিয়ে বেজাৰ মনে উত্তৰ দিয়ে—"জানো আই! ৰোগ-বেথা দেখোঁ একো নাই। তেও গাটো বেয়া লাগি থাকে, হাত-ভৰিবোৰে কুটুকুটায়, একো খাবৰ মন নেযায়......।"

(৩) কীৰ্ত্তিৰ মৌজা গ'ল, পৈত্ৰিক সম্পত্তি বেচা গ'ল; ঘৈণীয়েকৰ সোণৰ বাখৰ-পতা খাৰু এযোৰ আছিল—তাকো পিয়দাক দিবলৈ বাধ্য হৈ পৰিল। তেওঁ গালত হাত দি বেজাৰ কৰে, "মৰা পৰিলো; মৌজা লবৰ যহত, ন-কৈ ঘটা থাওক, আগৰ কালৰ বস্তুও সাং হল।" (৩য় অঃ ২য় দৃঃ)

(৪) এপোৱা কানিৰ লোভত ফাটকত পৰি কীৰ্ত্তিৰ মনলৈ অনুতাপ আহে—"হায় হায়! মোৰ কি কপাল! কেলেই বৰ বিহ খাইছিলো! তাকে নোখোৱা হলে মোৰ এনে দশা হব কিয়!......এতিয়া ফাটকত প্ৰাণ যায়। শটোও অজাতিয়ে ছুব লগা হল। ইহকালত যে কষ্ট ভুগিছো, পৰকালতো জীৱটোৰ অসজ গতি কৰিলো। জল-পিণ্ডৰো আশা নাই। মোৰ বেজাৰতে তিৰোতাজনীও মৰিল।

"কেপা কানি বিহৰ শেষ।
কানীয়াৰ নাই জ্ঞানৰ লেশ॥
হায়! হায়! কি ঘোৰ ক্লেশ।
কানিয়েই খালে অসম দেশ॥"

......এতিয়া সকলো কথা এৰি ঈশ্বৰৰ নামহে লব লাগে, ৰাম কৃষ্ণ, ৰাম-কৃচ্ (অমাত)" (শেষ দৃশ্য)।

'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ত কাহিনীৰ জটিলতা নাই, ঘাত-প্ৰতিঘাত নাই, অতিৰঞ্জনা নাই; আছে চৰিত্ৰাঙ্কনৰ কিঞ্চিৎ আভাস, হাস্য আৰু কৰুণ ৰসৰ সামান্য চানেকি।

ভদ্ৰেশ্বৰ বৰুৱা মৌজাদাৰৰ পুতেক কীৰ্ত্তিকান্ত বামুণৰ ল'ৰা। দৈবদুৰ্বিপাকত

কানীয়াৰ সঙ্গ পাই কানি খাবলৈ ললে ; ডেকা ল'ৰাৰ মন স্বাভাবিকতে চঞ্চল ; তাতে পদ্মপাণিৰ দৰে মহন্তক ধৰি হাজাৰ হাজাৰ মানুহক কানি খোৱা দেখি নিজেও খাবলৈ ললে—"কীৰ্ত্তিয়ে আগেয়ে পান একোৰূপে নেখায়, পান-খোৱা মানুহকো নিন্দাহে কৰিছিল ; আমাতে শিকি এতিয়া আমাতে বিকিব খোজে।" (২য় অঃ ১ম দৃঃ) কানি বৰবিহৰ এনেহে প্ৰভাৱ যে কীৰ্ত্তিৰ মুখত এদিন শুনা গ'ল যে তেওঁ মাক-বাপেকক এৰিব পাৰে, তথাপি কানি এৰিব নোৱাৰে। কানিৰ বাবেই তেওঁ পূৰ্ব্বৰ বংশ-গৌৰৱ ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰাত পৰিল—মৌজা গ'ল, পৈত্ৰিক সম্পত্তি গ'ল, মান-মৰ্য্যদা সকলো লুপ্ত হ'ল।

কীৰ্ত্তিৰ মনত সাহ-বল-ধৈৰ্য্য-দৃঢ়তা নোহোৱা হ'ল। সেয়েহে, খাজনা অনাদায়ত মাল-কোৰোক্ কৰিবলৈ অহা পিয়দাক টকা ভেটি নিদিয়াকৈ থাকিব নোৱাৰিলে, সোণৰ বাখৰ-পতা খাৰু পৰ্য্যন্ত দিবলৈ বাধ্য হৈ পৰিল। ডাল-দৰিদ্ৰ হৈ যেতিয়া কানি কিনিবলৈ হাতত পইচা এটাও নোহোৱা হ'ল, ঘৈণীয়েকৰ গালি খাব লগীয়া হ'ল, তেওঁ নিজৰ কু-অভ্যাসৰ বাবে নিজকে দোষী সাব্যস্ত কৰি অনুতাপ-দগ্ধ হৈছে আৰু ভাবিছে—"হায় হায়! মই যদি কানীয়া নহলোহেঁতেন, এইৰ মাত সহিলোহেঁতেন কেলেই ?" কুলীন ব্ৰাহ্মণৰ ল'ৰা কীৰ্ত্তিকান্ত ; পৰজন্মত বিশ্বাস আছে। ফাটকত মৰিলে শটৌ অজাতিয়ে ছুব, পৰকালত জীৱটোৰ অসদ্ গতি হব—এই চিন্তায়ো তেওঁক অন্তিম কালত শোকে-দুখে জৰ্জৰিত কৰিছে। তেওঁ নাৰীৰ সতীত্বৰ মোল বুজা লোক। ঘৈণীয়েকৰ মৃত্যু-বাতৰিয়ে তেওঁৰ অন্তৰ দগ্ধ কৰিব ধৰিছে। তেওঁ উপলব্ধি কৰে—"সতী তিৰোতাৰ গিৰিয়েকতকৈ মৰমৰ বস্তু একো নাই।" (শেষ দৃশ্য)।

'বাহিৰে ৰং চং ভিতৰে কোৱা ভাতুৰী', নাটকাৰৰ এই নামৰ কিতাপৰ তাৰ পদ্মপাণিৰ চৰিত্ৰত পোনপটীয়াকৈ ফুটি উঠা দেখা যায়। তেওঁ কানি খায় বুলি মুঠেই নকয়, ঔষধলৈ বুলিহে বাৰি-কানি বিচাৰি মৌজাদাৰৰ ঘৰত উপস্থিত। নিজে গোকাট কানীয়া, শিষ্যক কিন্তু উপদেশ দিয়ে—"কানি, ভাং, ধুঁৱাপাত, ফটিকা, এইবোৰ আমাৰ পক্ষত বৰ বৰ্জ্জিত, সেইবোৰ ছুলেও জাত যায়, তকতি যে নেখাকেই, দেহ-প্ৰাণ ছুয়ো নৰকী হয়।" (১ম অঃ ৩য় দৃঃ)। পদ্মপাণি ভণ্ডামিৰ শিৰোমণি।

স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ ভিতৰত কীৰ্ত্তিৰ মাক ললিতা আৰু ভাৰ্য্যা চন্দ্ৰপ্ৰভা উল্লেখযোগ্য। পুতেকৰ দুখ-দুৰ্গতি দেখি, দৈহিক মানসিক পীড়া দেখি অপত্য-স্নেহত ললিতাৰ হিয়া গলি যায় ; চন্দ্ৰপ্ৰভা অসমীয়া সতী নাৰীৰ আদৰ্শ। তেওঁ নিজক বিপন্ন কৰি হলেও সৰ্ব্বতোভাৱে পতি-সেৱা কৰিছে। হাজাৰ দোষে দুষ্ট হলেও সতী নাৰীয়ে পতিক

অৱহেলা নকৰে। সেয়েহে নিজৰ হাতৰ-কাণৰ অলঙ্কাৰ-পাতি ত্যাগ কৰিও গিৰিয়েকৰ অভাৱ পূৰণ কৰিছে ; শেষত ফাটক ঘৰত তেওঁৰ মৃত্যু অৱশ্যম্ভাৱী বুলি থিৰাংকৈ জানিব পাৰি বেজাৰতে প্ৰাণ ত্যাগ কৰিলে। তেওঁৰ চৰিত্ৰত সতীত্বৰ আদৰ্শ সুস্পষ্ট।

কাহিনী অতি চুটি আৰু অপৰিণত হোৱা বাবে কীৰ্ত্তিকান্তৰ বাহিৰে কোনোটো চৰিত্ৰৰ পূৰ্ণবিকাশৰ পথ মুকলি হোৱা নাই।

সমাজ-চিত্ৰ আৰু নাট্যকাৰৰ জীৱন-দৰ্শন :—এই নাটকত থকা স্ত্ৰীচৰিত্ৰৰ ভিতৰত পাণ নামৰ চৰিত্ৰটি পুৰন্দৰ সিংহৰ লিগিৰী বুলি কোৱা হৈছে। গতিকে দেখা যায় নাট্যকাৰে পুৰন্দৰ সিংহ স্বৰ্গদেওৰ দিনৰ (ৰাজত্বকাল খৃঃ ১৮১৭-১৮৩১) চিত্ৰ দিবলৈ যত্ন কৰিছে। নাট্যকাৰৰ উদ্ভৱ কাল ১৮৩৫-১৮৯৬ খৃঃ, গতিকে তেওঁৰ বৰ্ণনাত প্ৰায় সমকালীন চিত্ৰ অঙ্কিত হৈছে। ইয়াত আছে অসমীয়া সমাজত কানিৰ ব্যাপক প্ৰচলন, গোসাঁই-মহন্ত সকলৰ ভণ্ডামিৰ হাস্যাত্মক ৰূপ, অসমীয়া সমাজত বঙালী গানৰ প্ৰভাৱ, ইংৰাজী শিক্ষাৰ প্ৰতি জনসাধাৰণৰ বিৰূপ মনোভাৱ। কানিৰ মাহাত্ম্য-সূচক ব্যঙ্গ গীতটিয়ে নাট্যকাৰৰ এইবিধ ৰববিহৰ প্ৰতি কেনে বিদ্ৰূপ দৃষ্টি পৰিছিল সহজে বুজা যায়—

"'আ' পদে আকাশ স্বৰগ নাম যাৰ।
'ফু' পদে ফুলক বোলে, এই অৰ্থ তাৰ।" ইত্যাদি।

নাট্যকাৰ নিজেই ইংৰাজী শিক্ষাৰ পৰা বঞ্চিত হব ধৰিছিল অভিভাৱকৰ বাধা হেতুকে। এই অবাঞ্ছনীয় কথাষাৰকে তেওঁ আওপকীয়াভাৱে ভদ্ৰেশ্বৰ মৌজাদাৰৰ মুখত ব্যক্ত কৰিছে—"একেটি লৰা, এইদেখি ইংৰাজী পঢ়িবলৈও নিদিলো, বোলো কেনেবাকৈ তৰ্পণৰ পানী এচলু দিয়ে কি চিয়ে" (২য় অঃ ৪ৰ্থ দঃ)। সেই সময়ত বঙালী ভাষা সাহিত্যই কিদৰে অসমীয়াৰ মাজত শিপাই পৰিছিল তাৰো আভাস চিত্ৰিত হৈছে—কীৰ্ত্তিৰ বঙালী গান এটাত—

"ঋতু বসন্ত কালে প্ৰাণনাথ কোথায়
সখীৰে (২য় অঃ ২য় দঃ)"

হিন্দী ভাষাৰ প্ৰচলনো তেতিয়া অসমত নোহোৱা নহয়। কাছাৰীঘৰত হিন্দুস্থানী পিয়দাই কাম কৰে। কীৰ্ত্তিকান্তৰ ঘৰ কোবোক কৰা মানুহটো হিন্দুস্থানী পিয়দা ; তাৰ ভাষা অসমীয়া-মিশ্ৰিত হিন্দী। জীৱনীৰ পৰা জনা যায় নাট্যকাৰে হিন্দী-ইংৰাজী দুয়োটা ভাষাতে ব্যুৎপত্তি লাভ কৰিছিল। কীৰ্ত্তিকান্ত সজ্ঞানে মৃত্যু-মুখত পৰিল কানিৰ বিষময় পৰিণতিৰ কথা সুঁৱৰি সুঁৱৰি, গ্ৰহণী-ৰোগৰ ফল সুঁৱৰি সুঁৱৰি। বেচাৰাৰ এনে সজ্ঞান শোকাৱহ মৃত্যুত নাট্যকাৰৰ সমবেদনাৰ

কোমল পৰশ অনুভৱ কৰা যায়; মৃতকৰ প্ৰতি পুত্ৰৌ হয়। কানিয়ে অসমীয়া জাতিক ধ্বংস কৰিলে নাট্যকাৰৰ এই দৃঢ় বিশ্বাস ভুক্তভোগী কীৰ্ত্তিৰ হুমুনিয়াহত প্ৰকাশ পাইছে এইদৰে—

"কেপা কানি বিহৰ শেষে।
কানীয়াৰ নাই জ্ঞানৰ লেশ।
হায় হায়! কি ঘোৰ ক্লেশ।
কানিয়েই খালে অসম দেশ।"

অতি প্ৰাচীন অসমত আজিৰ দৰে মৌজাদাৰী ব্যৱস্থা নাছিল। বৃটিছ ৰাজ্যৰ লগে লগে ইয়াৰ প্ৰচলন হয়। নাটকখনত মৌজাদাৰী বিষয়টোৰ এটি আঙ্গিক চিত্ৰও দেখিবলৈ পোৱা গৈছে। 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' নাট্যকাৰৰ প্ৰচাৰ-নীতি আৰু চলিত সমাজৰ আংশিক প্ৰতিবিম্ব।

গুণাভিৰাম বৰুৱা* (১৮৩৪-১৮৯৪)

ৰাম-নৱমী (১৮৫৮ ? খৃঃ)

নাট্যকাৰৰ পৰিচয়, ৰচনাৰ পটভূমি :—গুৱাহাটীৰ ইংৰাজী ইস্কুলত পঢ়া সাং কৰি গুণাভিৰাম বৰুৱা কলিকতালৈ উচ্চ শিক্ষাৰ বাবে যায়। তাত জুনিয়ৰ স্কলাৰ্শ্বিপ পৰীক্ষা পাচ কৰি উঠি আইন পঢ়ে। ইয়াৰ পিছত তেওঁ অসমলৈ উলটি আহে আৰু তেজপুৰত 'চাব এসিষ্টেণ্ট্ কমিছনাৰ' পদত ভৰ্ত্তি হৈ চৰ্কাৰী চাকৰি জীৱন আৰম্ভ কৰে। ১৮৮৭ চনত ৰাণী ভিক্টোৰীয়াৰ জুবিলি উপলক্ষে তেওঁক ৰায় বাহাদুৰ উপাধি দিয়া হয়। কলিকতাত থকা কালছোৱাৰ ভিতৰতে এবাৰ গুণাভিৰামে ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰৰ পুতেক এজনৰ বিয়াহত যোগ দিয়ে। বিদ্যাসাগৰৰ পুতেকে এগৰাকী বিধবাৰ পাণি গ্ৰহণ কৰে ; ইয়াৰ আগতে ভাৰতত হিন্দু বিধবা বিবাহ নিষিদ্ধ আছিল আৰু ১৮৫৬ খৃষ্টাব্দত বিদ্যাসাগৰ প্ৰমুখ্যে দুই চাৰিজন নেতৃস্থানীয় লোকৰ প্ৰচেষ্টাত এই নিষেধ আইন উঠি যায়। বিদ্যাসাগৰ-পুত্ৰই অবাধে বিধবা বিবাহ কৰাই সমাজত এটা নতুন আন্দোলনৰ সৃষ্টি কৰে। ১৮৫৭ চনত বৰুৱা নাৰেৰে অসমলৈ উলটি আহে আৰু অসমতো বিধবা বিবাহ প্ৰথা প্ৰচলনৰ বাবে উঠি-পৰি লাগে। কাৰণ, তেতিয়া ব্ৰাহ্মণ আৰু দুই-এক সম্প্ৰদায়ৰ মাজত ই প্ৰচলিত নাছিল। সমাজসেৱাৰ মনোবৃত্তিয়ে বৰুৱাদেৱক সাহিত্য-সেৱাৰ পিনে লৈ গ'ল। ইয়াৰ ফলস্বৰূপে ১৮৫৭ চনত তেওঁ 'ৰাম-নৱমী' নাটক ৰচনা কৰি উলিয়ায় আৰু ইয়াৰ পিছত সময়ে সময়ে

* তেওঁ আগতে 'শৰ্ম্মা' উপাধি লিখিছিল।

'অৰুনোদ'ইৰ কেবাটাও সংখ্যাত ই প্ৰকাশিত হয়। ১৮৫৮ খৃষ্টাব্দৰ 'অৰুনোদই'ৰ ১৩শ বছৰ ৭ম সংখ্যাত এই নাটকৰ প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম দৰ্শন আৰু দ্বিতীয় দৰ্শন ছপা হৈছিল বুলি সম্প্ৰতি-প্ৰকাশিত 'ৰাম-নৱমী নাটক'ত আছে। প্ৰত্যক্ষ প্ৰমাণ একো নাই।*

নাটক ৰচনা কৰিয়েই তেওঁ ক্ষান্ত হৈ থকা নাই। উপদেশতকৈ আৰ্হি ভাল—এই নীতি-বচন সাৰোগত কৰি ১৮৬৯ খৃষ্টাব্দত তেওঁ ব্ৰাহ্ম ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰে আৰু প্ৰথম গৰাকী ভাৰ্য্যাৰ মৃত্যুৰ পিছত ১৮৭০ খৃষ্টাব্দত এগৰাকী ব্ৰাহ্মণ বিধবাৰ পাণি গ্ৰহণ কৰে; তেওঁৰ নাম বিষ্ণুপ্ৰিয়া; স্বৰ্গীয় পৰশুৰাম বৰুৱাৰ বিধবা ভাৰ্য্যা। ১৮৯৪ চনৰ ২৫ মাৰ্চৰ দিনা তেওঁ ইহলীলা সম্বৰণ কৰে।

নাট্য-কাহিনী—নৱমী এগৰাকী সম্ভ্ৰান্ত ব্ৰাহ্মণৰ বিধৱা গাভৰু। সংসাৰৰ বাসনা-কামনা সকলোকে বৰ্জন কৰি তাই গোটেই জীৱন চকুপানী টুকি-টুকি দিন কটাব লগাত পৰিল। খোৱা-বোৱাত বাধা, চলন-ফুৰণত বাধা; পদে পদে সমাজৰ তীক্ষ্ণ দৃষ্টি তাইৰ ওপৰত। মাকে বিনায়, বাপেকে বিনায়, প্ৰকৃতিয়ে হুমুনিয়াহ পেলায়। এদিন বসন্ত কালত ফুলনীত ৰাম নামেৰে এটি চফলীয়া ডেকা উপস্থিত। নৱমীও তালৈ গৈ ফুল চিঙাত ব্যস্ত হৈ পৰিল। কোনোবা অজান দিশৰ পৰা অহা প্ৰেমৰ এছাটি মলয়াই দুয়োকে ওচৰ চপাই নিলে—আপোনমনে অজ্ঞাতসাৰে। এইদৰে এদিন-দুদিনকৈ কেবাদিনো গ'ল; কালৰ চকৰী ঘূৰিল। নৱমী অন্তঃসত্ত্বা হ'ল। সমাজে নাক কোচালে। বেচাৰীক সমাজ-চ্যুত কৰি থলে। কিন্তু অন্ধ প্ৰেমৰ মোল বুজাবকৈ কোনো উপায় নেদেখি দুয়ো ডেকা-গাভৰুৱে আত্মহত্যা কৰি স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলাব লগীয়া হ'ল; লগতে আৰু এগৰাকী তিৰোতাই ("বৰ বাপাৰ ঘৈনিয়েকে") আত্মহত্যা কৰিলে। কিয়নো, তেওঁ ৰাম-নৱমীৰ "লটঘট" কথাখিনিৰ সন্ধেদ পায়।

আলোচনা—নাটকখনিৰ ৰচনাকাল ১৮৫৭ চন; ৰচনাৰ পিছত 'অৰুনোদই' কাকতত সময়ে সময়ে প্ৰকাশ হৈছিল; নাটকখনিৰ ৰচনা আৰু প্ৰকাশ সম্বন্ধে নাট্যকাৰে পাতনিত কৈছে—"ইংৰাজী ১৮৫৭ চনত ময় যেতিয়া কলিকতাৰ পৰা আপোন মাতৃভূমিলৈ আহোঁ, বাটত এই ৰাম-নৱমী নাটকখানি ৰচনা কৰিছিলো। পাছত সময়ে সময়ে অৰুণোদয় সম্পাদপত্ৰত ই মুদ্ৰিত হইছিল।" কিন্তু কোন সংখ্যাত প্ৰকাশ শেষ হ'ল তাৰ উল্লেখ নাই। কোনো কৰ্তৃত্বশীল প্ৰমাণো পোৱা নাযায়। গতিকে কোন বছৰত প্ৰকাশ হৈছিল সঠিক কব নোৱাৰি। বৰুৱাৰ প্ৰথম ভাৰ্য্যা ব্ৰজসুন্দৰীৰ একান্ত আগ্ৰহ আছিল যে নাটখন কিতাপ আকাৰত সুকীয়াকৈ

---

* 'ৰাম-নৱমী নাটক' যতীন্দ্ৰমোহন ভট্টাচাৰ্য্য সম্পাদিত ১ম সংস্কৰণ ১৯৬৫ খৃঃ

প্ৰকাশ হব লাগে। ১৮৬৭ খৃষ্টাব্দত বৰুৱা নগাওঁৰ পৰা ধুবুৰীলৈ চৰ্কাৰী কামত আহিব লগীয়া হয়। তেতিয়াহে নাটখন ছপা-শালালৈ প্ৰকাশৰ বাবে পঠিওৱা হয়; আৰু ছপা হৈ ওলায় ১৮৭০ খৃষ্টাব্দত। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ কিতাপ ছপা হবলৈ নৌপাওঁতেই ব্ৰজসুন্দৰীৰ মৃত্যু ঘটে আৰু ছপা কিতাপৰ ৰূপ চাবলৈ তেওঁ যি আশা কৰিছিল, মনৰ সেই আশা মনতে মাৰ গ'ল। 'অৰুণোদই'ত প্ৰকাশিত 'ৰাম-নৱমী' আৰু কিতাপ আকাৰত প্ৰকাশিত 'ৰাম-নৱমী'ৰ "অলপ লৰচৰ হৈছে" বুলি নাট্যকাৰে পাতনিত উল্লেখ কৰি গৈছে। গতিকে 'অৰুণোদই'ৰ 'ৰাম-নৱমী' নাটক আৰু কিতাপ ৰূপে ছপা হোৱা 'ৰামনৱমী নাটক' একেবাৰে অভিন্ন বুলি ধৰি ললে ভুল হব পাৰে। কিতাপ আকাৰত ১৮৭০ খৃষ্টাব্দত ছপা হোৱা নাটকখনহে আমাৰ আলোচনাৰ মূল; 'অৰুণোদই'ৰ 'ৰাম-নৱমী' অপ্ৰত্যক্ষ।

ই এখনি পাঁচ-অঙ্কীয়া বিয়োগান্ত কৰুণ ৰসৰ নাটক। প্ৰত্যেক অঙ্ক দৃশ্য-সংযুক্ত। নায়ক ৰামচন্দ্ৰ, নায়িকা নৱমী। নৱমীৰ সখী, সহচৰী, ধাত্ৰী আছে; তাই লিখা-পঢ়া জানে। তাই ধনীৰ ঘৰৰ ছোৱালী। ঘৰখন গোলাম বন্দী-বেটীৰে ভৰা। নাটকখনৰ শেষ দৃশ্যত মহাজনে সপোনত দেখা আদ-বয়সীয়া বঙালী বামুণজনেই ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰ যেন লাগে। কিয়নো, এই দৃশ্যৰ আগতে বিদ্যাসাগৰৰ নাম পৰ্য্যন্ত ওলাই গৈছে। নৱমীৰ দেহত গৰ্ভধাৰণৰ প্ৰাথমিক লক্ষণ দেখি মাক-বাপেকে কোৱাকুই কৰিছিল যে ছোৱালীজনীৰ কিবা এটা দিহা কৰিব লাগে। তেতিয়া মাকৰ মুখত (স্বগতঃ উক্তিত) বিধৱা-বিবাহ-সমৰ্থনসূচক কথা এষাৰ শুনা যায়—"কলিকতাত হুনু কোনোবা ঈশ্বৰ বিদ্যাসাগৰে কিবা এবিধ মত উলিয়াইছে, আৰু তাক দেখি হুনু আমাৰ ইয়াতে কোনো কোনো মানুহে সেই মত চলাবলৈ যতন কৰিছে। তাকে কৰা হলেনো এনে কেলেই হব। হাঁয়! হাঁয়!" (৫ম অঃ ১ম দঃ) যি জন "মহাজন"ৰ আদেশত নৱমীৰ ঘৰখনো সমাজচ্যুত কৰা হ'ল, তেওঁ এদিন নিশা এটা সপোন দেখিলে। সপোনটো এই :—এজন বগা সাজ পিন্ধা বুঢ়া বামুণে কয় "গোসাঁই, মোৰ গাত এইবিলাক খোঁচ দেখা নাইনে? তেও আকৌ তুমি নকই এটা খোঁচ মাৰিলা।......নৱমী তোমালোকে ভবাৰ দৰে অসতী নহয়। তাই পতিব্ৰতা......।" (৫ম অঃ ৫ম দঃ) সাৰ পাই উঠি মহাজন স্তম্ভিত; সপোন-ৰহস্য ভেদ কৰিবৰ বাবে প্ৰাতসতে শিষ্যবৰ্গক মাতি এখন সভা পাতিলে আৰু বিষয়টো আলোচনা কৰিলে। ইয়াৰ পাছত নৱমী আৰু তেওঁৰ পৰিয়ালৰ ওপৰত সমাজচ্যুত কৰা দণ্ডাদেশৰ বাবে তেওঁ অনুতাপ কৰিলে। ইয়াৰ পৰা দেখা যায় এই নাটকখন সম্পূৰ্ণ প্ৰচাৰ-ধৰ্মী।

আধুনিক অসমীয়া নাট্যসাহিত্যত এইখনেই পোন প্ৰথম নিৰ্ভাজ প্ৰেম-কাহিনী-

মূলক পূর্ণাঙ্গ নাটক। পূর্ণাঙ্গ নাটকৰ পঞ্চসন্ধিৰ আভাসো ইয়াত ভালেখিনি আছে। অকালতে বৈধব্য ব্ৰত পালন কৰিব লগীয়া হোৱা পোৱা-কপলীয়া গাভৰু নৰমীৰ হা-হুতাশত নাট্য-কাহিনীৰ 'আৰম্ভ' হৈছে। এই কাহিনীৰ ওপৰত ডেকা ৰামচন্দ্ৰৰ সৈতে মিলনৰ সাকো বান্ধি নাট্যকাৰে 'প্ৰযত্ন' 'প্ৰাপ্ত্যাশা' আৰু 'নিয়তাপ্তি'ৰ সেন্দুৰী আলি নিৰ্মাণ কৰিছে। কিন্তু কৌটিকলীয়া সমাজৰ বিধি-ব্যৱস্থাই তাত হুল পুতিলে। শেষত নিৰুপায়ত পৰি বেচাৰা ডেকা-গাভৰু হালে আত্মহত্যাৰে আত্মশুদ্ধি কৰিবলৈ বাধ্য হল; এই বিষম 'ফলাগম'ত নাট্য-বস্তুৰ সামৰণি পৰিল।

মঙ্গলু-সোণাফুলী আনুষঙ্গিক প্ৰেম চিত্ৰৰ সবল ৰূপ। সয়ম্ভ্ৰী বেজিনীক মিলন-দূতী ৰূপে অঙ্কন কৰি নাট্যকাৰে শিৱকান্তৰ গোলাম মঙ্গলুক নৰমীৰ সহচৰী সোণাফুলীৰ প্ৰেমপ্ৰাৰ্থী ৰূপে থিয় কৰাইছে। অৱশ্যে ডাং-কাটী সোণাফুলীয়ে তাইৰ মেখেলা-কানিৰ পানীৰে মঙ্গলুৰ মাক-বাপেকৰ তৰ্পণ কৰাবলৈ ফেৰ পাতিলে আৰু বপুৰা মঙ্গলুৱে সেমেনা-সেমেনিকৈ আঁতৰি যাবলৈ বাধ্য হ'ল।

কাহিনী-স্থাপনত সংস্কৃত নাটকৰ বিপুল প্ৰভাৱ এই নাটকৰ অন্যতম লক্ষণীয় বিষয়। আঙ্গিকত সংস্কৃতৰ প্ৰভাৱ প্ৰথম নাটক-ত্ৰয়ীৰ বাকী দুখনতো আছে। কিন্তু কাহিনী-ভাগত সংস্কৃত প্ৰভাৱ ইয়াত সুস্পষ্ট, বিশেষকৈ কালিদাসৰ 'অভিজ্ঞান শকুন্তলম্' নাটকৰ। ইয়াৰ দুই-এটি সাদৃশ্য তলত উদ্ধৃত কৰা হ'ল—দুষ্মন্ত-শকুন্তলাৰ মাজত পূৰ্বৰাগৰ সূচনা হয় শকুন্তলাৰ বাসস্থান কণ্ব মুনিৰ আশ্ৰমত; ইয়াতো ৰাম-নৰমীৰ পূৰ্বৰাগ সূচনাৰ স্থলী নৰমীৰ বাসস্থান পিতাক শিৱকান্তৰ ফুলনিত। কণ্বমুনিৰ আশ্ৰম নৈৰ পাৰত, ফল-ফুল গছলতাৰে মুনি-মনোৰম। শিৱকান্তৰ ফুলনি বাৰীৰ বৰ্ণনাও প্ৰায় তেনে। কাহিনীৰ ঘটনা-স্থলী "গুৱাহাটীতে ঘটিছে" এনে অনুমান কৰিব লাগে বুলি নাট্যকাৰে ভূমিকাত উল্লেখ কৰিছে। কিন্তু এই ফুলনিখন সৰোৱৰ এটাৰ দাতিত বুলি কোৱা হৈছে। নৰমীক এই সৰোৱৰলৈ স্নান কৰিবলৈ অহা দেখি তেওঁক অপেস্বৰাৰ লগত তুলনা কৰা হৈছে। কিন্তু গুৱাহাটীত সৰোৱৰ নাই; নৰমীক অপেস্বৰাৰ লগত তুলনা কৰাও অলৌকিক আৰু বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত অবাস্তৱ। গতিকে ই সংস্কৃত প্ৰভাৱ অবিহনে অইন একো নহয়।

দুষ্মন্তৰ সৈতে শকুন্তলাৰ প্ৰেমপাশ-বন্ধনত অনসূয়া আৰু প্ৰিয়ম্বদা নামৰ সখীয়েক দুগৰাকীয়ে আগ ভাগ লৈছিল; এই নাটকতো জয়ন্তী আৰু উৰ্ব্বশী নামৰ সখীয়েক দুগৰাকীৰ সাহায্যত নৰমীয়ে ৰামচন্দ্ৰক প্ৰেম-আলিঙ্গন দিবলৈ সুযোগ পায়। কালিদাসৰ নাটকত নায়ক-নায়িকাৰ প্ৰেম-'বীজ'ৰ পৰিচয় পোৱা যায় যেতিয়া ভোমোৰা এটাই নৱমালিকা এৰি শকুন্তলাৰ মুখামৃত পান কৰিবলৈ উৰি ফুৰে; শকুন্তলাই আমনি পায় আৰু তাকে দেখি ভোমোৰাৰ ওপৰত দুষ্মন্তৰ ঈৰ্ষা-

ভাৱ জাগি উঠে। অসমীয়া নাটকতো নৱমীৰ মুখৰ ওচৰলৈ ভোমোৰা এটা ভোঁ-ভোঁ কৈ উৰি যায় আৰু সেয়ে তেওঁক হেনো "সৰ্বনাশ" কৰে (২য় অঙ্ক ২য় দৰ্শন)। পূৰ্বৰাগ নিঃসৰণৰ পাছত দুষ্মন্তৰ দৰ্শন-সুখ লাভৰ বাবে শকুন্তলা ব্যাকুল হৈ পৰিল আৰু তেওঁৰ ভৰিত কুশাঙ্কুৰে বিন্ধা যেন ভাও দেখুৱাই ("দৰ্ভাঙ্কুৰেণ চৰণঃ ক্ষতঃ") প্ৰিয়জনৰ দৰ্শন-লাভৰ বাবে থমকি ৰ'ল (২য় অঙ্ক)। 'ৰাম-নৱমী' তো নায়ক-নায়িকাৰ চাৰি চকুৰ মিলন হোৱাৰ পিছতেই নৱমী ৰামচন্দ্ৰৰ দৰ্শন পাবৰ বাবে ব্যস্ত হৈ পৰে। তেওঁ কয়—"ময় কেনেকেই এওঁক নেদেখি থাকিম ?......ময় যাব নোৱাৰোঁ, মোৰ ভৰিত কাঁইটে ফুটিছে। (এই বুলি চাপৰি ভৰি চাবৰ নাম কৰি ৰামৰ ফালে দৃষ্টি কৰি) বাই, মোৰে শপত আহ। কাঁইটটো উলিয়াহি" (২য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)। দুষ্মন্তই শকুন্তলাক আঙঠি এটাৰে প্ৰথম প্ৰীতি-সম্ভাষণ জনোৱাৰ দৰে ৰামচন্দ্ৰয়ো নৱমীক আঙঠি এটাৰে প্ৰথম চেনেহ-আহ্বান জনায়।

'বিবাহ ৰহস্য' নামৰ এখন নাটকৰ দুটা দৃশ্য ১৮৮৬ খৃষ্টাব্দৰ 'আসাম বন্ধু'ৰ উৱলি যোৱা পাতৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰি যতীন্দ্ৰমোহন ভট্টাচাৰ্য্যাই তেওঁৰ সম্পাদিত 'ৰামনৱমী নাটক'ত পৰিশিষ্ট-ৰূপে ছপাই ৰাইজৰ পুনৰ দৃষ্টিগোচৰ কৰিছে। বিষয়-বস্তুৰ সূচনা মাত্ৰ কৰিয়েই এৰি থোৱা বাবে নাটখনিৰ গুণাগুণ সম্পৰ্কে একো কব নোৱাৰি। কিন্তু এই দুটা দৃশ্যৰপৰাই সেই সময়ৰ অসমীয়া গাঁৱলীয়া বিবাহ বিষয়ৰ এটি আমোদজনক চিত্ৰ আমাৰ চকুত পৰে। সুনন্দ গাওঁবুঢ়াৰ ছোৱালী জনীৰ "ডোলনী হ'বৰ দুবছৰমান আগৰে পৰা বাস টেকেলাই পুতেকলৈ খোজে, বয়-বস্তুও অনেক দিছে।" অন্যান্য কেবা ঠাইৰ পৰাও ছোৱালীৰ ঘৰলৈ ভাৰ-ভেটা আহিছে। ঘৈণীয়েকে কয়, উঠন ছোৱালী ঘৰত সৰহদিন ৰাখিব নেপায়; "সকলোকে টুটুৱাই বস্তু খোৱা ভাল নহয়।" কিন্তু বাপেকৰ চিন্তা, পইচা এটা হাতত নাই, ছোৱালী উলিয়াই দিয়ে কেনেকৈ। এইদৰে আৰম্ভণিতে নাট্যকাৰে নাটকীয় কৌতূহলৰ সৃষ্টি কৰিছে; শেষত কি হ'ল জানিবৰ স্বাভাৱিকতে ইচ্ছা হয়।*

ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈ (খৃঃ ১৮৩৬-১৮৯৯); **বঙাল-বঙালনী** (১৮৭১ খৃঃ)

এইখন আধুনিক যুগৰ তৃতীয় নাটক।

নাট্য কাহিনী—নাওশলীয়া বৰুৱা বংশৰ এজনী গাভৰু ছোৱালী; নাম তাইৰ তাভুলী। সূতাৰ সম্প্ৰদায়ৰ অসমীয়া ল'ৰা এটাৰ সৈতে তাইৰ বিয়া হয়। সৰহদিন ঘৰলৈ নৌ পাওঁতেই তাভুলীয়ে সেই ডেকাটোক এৰি বৰুৱা বংশৰ ডেকা এটাৰ সঙ্গ

---

* এই অসম্পূৰ্ণ নাট্য-গ্ৰন্থৰ পূৰ্ণপাঠ উদ্ধাৰ হ'বনে কেতিয়াবা, নে নাই, ৰচনা অপূৰ্ণ হৈয়ে ৰৈছিল ?

ল'লেগে। তাতো তাইৰ কামনা নুপূৰিল আৰু এটা মাবোৱাৰী ডেকাৰ লগ ল'লেগে। কেইদিনমান থাকিয়েই তাকো বৰ্জন কৰি এটা বঙালী ডেকাৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিলে। তাৰ নাম ৰামমোহন পোদ্দাৰ। 'চিভিল্ মেৰেজ'ৰ নিয়ম অনুসৰি দুয়োৰে বৈৱাহিক সম্বন্ধ ঘটিল। স্বামী-স্ত্ৰীৰূপে দুয়োৰে সংসাৰ চলিল। কেইবছৰমান চলিছে মাথোন এনেতে দাম্পত্য কলহৰ আৰম্ভ হ'ল। সেয়ে ভীষণ আকাৰ ধাৰণ কৰাত পোদ্দাৰ বাবুয়ে বেচাৰীক য'ৰে মানুহ ত'তে এৰি থৈ ঘৰলৈ উলতিল। লগতে তাভুলীৰ টকা-পইচা আৰু লাম-লাকতি যি পালে সোপাকে লৈ গ'ল। কেইদিনমানৰ পাছত পোদ্দাৰ আহি আকৌ তাভুলীৰ সঙ্গসুখ বিচাৰিলে। কিন্তু বেচাৰাক তাই প্ৰত্যাখ্যান কৰিলে আৰু ইতিমধ্যে আকৌ অইন এটাৰ সৈতে সংসাৰ পাতি চলি আছে। ৰামমোহন বসন্ত ৰোগত মৃত্যুমুখত পৰিল। তেতিয়া কেৱে শটোৰ সংকাৰ কৰিবলৈ আগবাঢ়ি নাহে; শেষত কোনোমতে নি মৰা শটো জানিবা কলং নৈত পেলাই দি লেঠাটো মৰা হ'ল।

আলোচনা:—"অজ্ঞাত-কুলশীলস্য ৱাসো দেয়ো ন কস্যচিত্"—অজ্ঞাতকুলশীল জনক আশ্ৰয় দিব নেপায়, শাস্ত্ৰৰ এই নীতিবচন সাৰোগত কৰিয়েই উপদেশটো বিৱাহ-ক্ষেত্ৰত আৰোপ কৰি বৰদলৈদেৱে 'বঙাল-বঙালনী' ৰচনা কৰিছে। কাহিনীৰ ঘটনা-স্থলী নগাওঁ। সুদূৰ অতীতৰ পৰা এতিয়ালৈকে নগাওঁ জিলাত বঙালীৰ ঘন বসতি। নাট্যকাৰো নগাওঁৰ অধিবাসী। এনেস্থলত স্থানীয় আৰু প্ৰত্যক্ষ দৈনন্দিন সামাজিক চালচলনবোৰে লিখকৰ মনত এনে এটা নাট্যোপযোগী বস্তু-বীজ সৃষ্টি কৰাটো একেবাৰে স্বাভাৱিক। অসমীয়া হিন্দু সমাজত বৈৱাহিক সম্বন্ধ ল'বা-ধেমালি নহয়। সমাজৰ কৰ্ণধাৰ সকল এই বিষয়ত সততে সজাগ আৰু কাৰ্য্য-তৎপৰ। জাতি-বৰ্ণ-বিচাৰ, শুভদিন-শুভলগ্ন-বিচাৰ বিৱাহ-ক্ষেত্ৰত অপৰিহাৰ্য্য। লিখকৰ ওপৰত সমাজৰ যি প্ৰভাৱ পৰিছে আৰু চৌপাশে যেনে পৰিস্থিতিয়ে তেওঁৰ মনোবৃত্তিত সাঁচ বহুৱাইছে তাৰেই প্ৰতিচ্ছৱি নাটখনত পৰিস্ফুট। নাটখনিৰ পাতনি ('দোষ খণ্ডন')ত তেওঁ নিজে ৰচনাৰ উদ্দেশ্যটো থোৰতে এইদৰে কৈছে—"দেশৰ কোনো কোনো আনাচাৰ নিবৃত্তি হবৰ উদ্দেশ্যেৰে এই পুস্তকখানি ৰচনা কৰা হল।"

'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' আৰু 'ৰাম-নৱমী' অপেক্ষা এই নাটখন দীঘল, আঠটা অঙ্কত বিভক্ত; প্ৰতি অঙ্কত কেবাটাকৈও 'পৰিচ্ছেদ' (দৃশ্য) দিয়া হৈছে (সাতটা পৰ্য্যন্ত 'পৰিচ্ছেদ' দেখা যায়)। আঙ্গিকত পশ্চিমীয়া নাটকৰ আৰ্হিৰ সৈতে সমিল যদিও, ঠায়ে ঠায়ে প্ৰাচ্য ৰীতিয়েও ভুমুকি নেমাৰি থকা নাই; কোনো কোনো ঠাইত সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা আৰু সূত্ৰধাৰী গীতৰ সংযোগ আছে।

ভাষা-বৈচিত্ৰ্য এই নাটকৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। ইয়াত অসমীয়া চৰিত্ৰই কথিত অসমীয়া, বঙালীয়ে বঙালী, মাৰোৱাৰীয়ে বাৰে-বঙলুৱা ভাষাৰ বচন মাতি ভাষাৰ

'খিচিৰি' তৈয়াৰ কৰিছে। এঠাইত সূত্ৰধাৰৰ মুখতো বঙালী গীত এটাহে গুৱাল। নাট্য-বিনোদ সৃষ্টিয়েই বোধহয় এই ভাষা-বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰধান কাৰণ। অঙ্কীয়া নাট-বোৰত ব্ৰজাৱলী-মিশ্ৰিত অসমীয়া ভাষা প্ৰয়োগে নাটকীয় ভাষাৰ এটা অপূৰ্ব্ব নিদৰ্শন স্থাপন কৰি থৈ গৈছে। পৰৱৰ্ত্তী নাট্যকাৰ সকলেও হয়তো এই আদৰ্শৰ অনুগামী হৈ ইচ্ছাপূৰ্বক ভাষান্তৰ প্ৰয়োগ কৰিব পাৰে। নাটকত নাটকীয় পৰিস্থিতি উদ্‌ভাৱন কৰিবলৈও ভাষা-বৈচিত্ৰ্যৰ প্ৰয়োজন নোহোৱা নহয়।

৫ম পট

পৌৰাণিক নাটকৰ আদৰণি অৰ্ঘ্য

সুদূৰ অতীতৰ পৰাই অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য ক্ষেত্ৰ পৌৰাণিক নাটকেৰে নন্দনবদন। ১৯৪০ চন পৰ্য্যন্ত এই বিধ নাটকৰ সংখ্যাই অধিক। কিন্তু জগত পৰিৱৰ্ত্তনশীল। চাওঁতে চাওঁতেই সাগৰ নগৰ হ'ল, নগৰ সাগৰত পৰিণত হ'ল। দশোদিশে ৰং সলালে। নাট্য-সাহিত্য ক্ষেত্ৰতো এই পৰিৱৰ্ত্তন নঘটি নেথাকিল। সামাজিক, ঐতিহাসিক আদি বিবিধ নাট ৰচনা হব ধৰিলে। কিন্তু নাট্যকাৰ সকলে কম-বেছি পৰিমাণে হলেও, পৌৰাণিক ভাব ধাৰাৰ প্ৰতি আস্থা-নিষ্ঠা আৰোপ কৰিবলৈ পাহৰা নাই। কিয়নো, যেই কোনো অৱস্থাতে নেথাকক, মানুহে কেতিয়াও পুৰুষ-পুৰুষানুক্ৰমে চলি অহা আপোন কলা-সংস্কৃতিৰ প্ৰভাৱৰ হাত সাৰিব নোৱাৰে। দ্বিতীয় কথা, পুৰাণ, ৰামায়ণ, মহাভাৰত আদি পুথিবোৰ বিবিধ ৰসৰ আধাৰ, বিশেষকৈ বীৰৰস, করুণ ৰসৰ আধিক্যই এই পুথিবোৰক সৰ্বসাধাৰণ ৰাইজৰ মাজত বৰ জনপ্ৰিয় কৰি তুলিছে। এনে ৰসৰ আস্বাদ গ্ৰহণ কৰি ক্ষন্তেকলৈ হলেও ভৱ-ৰোগৰ পৰা মুক্ত হবলৈ মানুহ মাত্ৰৰে ইচ্ছা, কবি মাত্ৰৰে বাঞ্ছা, কলা-কুশল নাট্যকাৰ মাত্ৰৰে অন্তৰৰ আকুল আগ্ৰহ। সেয়েহে পুৰাণ, ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰত ভালেমান নাটকৰ মূল ভেটি হৈ পৰিল আৰু সেইবোৰেই পৌৰাণিক নাট বা নাটক আখ্যা লাভ কৰিলে। মূল অনুসৰি তলত কেইখনমান নাটকৰ নাম উল্লেখ কৰা হ'ল—

(১) ৰামায়ণ—সীতা হৰণ নাটক, সীতা স্বয়ম্বৰ নাটক, হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক, বৈদেহী-বিচ্ছেদ, মেঘনাদবধ, লৱ-কুশ, শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ আদি।

(২) মহাভাৰত—সাবিত্ৰী-সত্যৱান, বৃষকেতু, দুৰ্য্যোধনৰ উৰুভঙ্গ, সুভদ্ৰা-হৰণ, পাৰ্থ-পৰাজয়, দেৱযানী, অভিমন্যু-বধ, বভ্ৰুবাহন, শ্ৰীবৎস-চিন্তা, তিলোত্তমা-সম্ভৱ আদি।

(৩) পুৰাণ—হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক, গুৰু-দক্ষিণা, দক্ষযজ্ঞ, ভক্ত, বেউলা, স্যমন্ত-হৰণ আদি।

অঙ্কীয়া নাটবোৰৰ কাহিনী প্ৰায়েই পুৰাণৰ পৰা উদ্ধৃত, বিশেষকৈ ভাগৱত-পুৰাণৰ।

সীতাহৰণ নাটক—ৰমাকান্ত চৌধুৰী (খৃঃ ১৮৪৬—১৮৮৯)

কামৰূপ জিলাৰ নলবাৰী অঞ্চলত নিজ ৰতাহগিলা নামেৰে এখনি গাওঁত ৰমাকান্তৰ জন্ম হয়। এওঁৰ ককাদেউতাক আছিল এজন পঞ্জাবী চুবাদাৰ, নাম কান্নুচিং। ১৭৯২ চনত এটা বৃটিছ ফৌজ অসমলৈ আহে; ইয়াৰ লগতে আহিছিল কান্নুচিং। ফৌজ আহিল আৰু নিজ কৰ্ত্তব্য সমাধা কৰি গুচি গ'ল, কিন্তু এই পঞ্জাবী ডেকাজন নগ'ল; সজ-কুলীয়া অসমীয়া ছোৱালী এজনী বিয়া কৰাই তেওঁ নলবাৰী অঞ্চলতে বসতি কৰিবলৈ ললে। কান্নুচিং উচ্চ বংশৰ হিন্দু। অসমীয়া ছোৱালীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰি তেওঁৱেই সময়ত কামৰূপৰ এটি বিখ্যাত চৌধুৰী (চৌধাৰী) পৰিয়ালৰ প্ৰতিষ্ঠাতা ৰূপে জনাজাত হৈ পৰিল। তেওঁৰ পুতেক দুজন—কমলচন্দ্ৰ আৰু লক্ষ্মীকান্ত। বৃটিছ চৰ্কাৰৰ অধীনত খাজনা আদায় কৰা বিষয়-বাব লাভ কৰি এওঁলোকে চৌধুৰী উপাধি পায়। কমলচন্দ্ৰৰ পুতেক দুলাল চন্দ্ৰ। কমলচন্দ্ৰৰ অকাল মৃত্যু ঘটিল। তেতিয়া নাবালক দুলাল চন্দ্ৰৰ হৈ লক্ষ্মীকান্তই মৌজা চলাবলৈ ললে। এই কাৰ্য্যত সুখ্যাতি লাভ কৰি তেওঁ চৰ্কাৰৰ ঘৰৰ পৰা অনাৰেৰি মেজিষ্ট্ৰেট্ পদো লাভ কৰিলে। এই লক্ষ্মীকান্তৰেই পুতেক ৰমাকান্ত; জন্ম-বৰ্ষ ১৮৪৬ খৃষ্টাব্দ। ৰমাকান্তই সৰু কালত চিকাৰ কৰি বৰ ভাল পাইছিল, কিন্তু দেউতাকৰ উপদেশ মতে এবাৰ তেওঁ এই নিষ্ঠুৰ কাম নকৰো বুলি প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে আৰু তেতিয়াৰ পৰা তেওঁৰ মনোভাবৰ আমূল পৰিৱৰ্ত্তন ঘটিল। চিকাৰী ৰমাকান্ত কবি ৰমাকান্তলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল। যি মূলা বাঢ়ে তাৰ দুপাততে চিন। ৰমাকান্তৰ জীৱনীত ই এক স্মৰণীয় পদক্ষেপ।

গুৱাহাটীৰ পৰা এণ্ট্ৰেন্স পৰীক্ষা পাছ কৰি তেওঁ এফ-এ মহলাতো উত্তীৰ্ণ হয়। যথাসময়ত উত্তৰ গুৱাহাটীৰ মজিন্দাৰ বৰুৱা বংশৰ দয়াৰাম বৰুৱাৰ জীয়েক নন্দীপ্ৰিয়াৰ সৈতে তেওঁৰ বিবাহ হয়। গুৱাহাটীৰ জিলা অফিচত কিছুদিন আমোলাৰ কাম কৰি তেওঁ অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত চাকৰি কৰিছিল। ইয়াৰ ভিতৰতে ছেগ বুজি তেওঁ সাহিত্য চৰ্চা কৰে আৰু মানৱীয় অনুভূতিৰ পৰিচয় দিয়ে। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ কৰ্মজীৱনৰ মাজ বাটতে বিধিয়ে বিধি-পথালি দি তেওঁক চিৰদিনৰ বাবে সংসাৰৰ পৰা অকালতে আঁতৰাই লৈ গুচি গ'ল—১৮৮৯ চনৰ মাঘ মাহৰ কৃষ্ণা পঞ্চমী তিথিৰ দিনা। তেওঁৰ অকাল মৃত্যুৰ লগে লগে তেওঁৰ বৰ পুতেক জনৰো অকাল মৃত্যু ঘটিল। ৰমাকান্তৰ জীয়েক এগৰাকীৰ নাম নিৰুপমা। এই নিৰুপমাৰেই সুযোগ্য পুত্ৰ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, অসমৰ যশস্বী কবি-নাট্যকাৰ। ৰমাকান্তৰ ৰচনা 'অভিমন্যু-বধ কাব্য' আৰু 'সীতাহৰণ নাটক' আদি*।

---

* দ্ৰঃ—'অভিমন্যু-বধ প্ৰণেতা ৰমাকান্ত আৰু তেওঁৰ পৰিয়ালৰ বংশলিপি'—লিখক অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা, বাঁহী' ১৮৮৭শক ১৮শ বছৰ, ৩য় সংখ্যা।

অসমীয়া 'গীতি-ৰামায়ণ'ৰ নাট্যানুৰূপ পদ-নিবন্ধৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বৈষ্ণৱ যুগ আৰু আধুনিক যুগৰ নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত সীতা-কাহিনীয়ে নানাৰূপে নানাভাবে অসমীয়া সমাজত দেখা দি আহিছে। আধুনিক যুগত ৰমাকান্ত চৌধুৰীৰ 'সীতাহৰণ নাটক' খন এই বিষয়ৰ প্ৰথম নাটক বুলি অনুমান হয়। নাটকখন বৰ্ত্তমান দুষ্প্ৰাপ্য হোৱা বাবে এই বিষয়ে একো স্থিৰ সিদ্ধান্তত উপনীত হব নোৱাৰি। মাথোন তলত উদ্ধৃত মন্তব্য সমূহৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি এই অনুমান সমৰ্থন কৰিব পৰা যায়,—

'অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী' (বৰ্ত্তমান যুগ আধ্যাত) ডিম্বেশ্বৰ নেওগে এই নাট খনিকে প্ৰথম অসমীয়া "গহীন নাট" বুলিছে।

অতুল হাজৰিকাৰ 'নন্দ-দুলাল' নাটকৰ পাতনিত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই লিখিছে যে তেওঁ ৰমাকান্ত চৌধুৰীৰ এই নামৰ নাটক এখন পঢ়িছিল।

ৰমাকান্তৰ জীৱনীকাল ১৮৪৬—১৮৮৯ খৃষ্টাব্দ। গতিকে নাটকখনৰ ৰচনা কাল অন্ততঃ ১৮৭০ খৃষ্টাব্দৰ আগৰ নহয়; প্ৰকাশৰ সময় অনিশ্চিত। নেওগে ইয়াক প্ৰথম গহীন নাট বোলা মন্তব্যষাৰ সমৰ্থন কৰিবলৈ টান। কিয়নো, ইয়াৰ আগতে 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন', 'ৰাম-নৱমী' আৰু 'বঙাল-বঙালনী' নাট প্ৰকাশ হৈ গৈছে আৰু এই তিনিওখনেই গহীন নাট। এই সময়ত ৰমাকান্ত কম বয়সীয়া ল'ৰা। নেওগে 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ক ব্যঙ্গ নাট বুলি তেওঁৰ সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত যিষাৰ মন্তব্য কৰিছে সিও সম্পূৰ্ণ সমৰ্থন-যোগ্য নহয়। দেখাত লঘু হলেও ই প্ৰকৃততে এখন গহীন নাটেইহে, ব্যঙ্গ নহয়।*

আধুনিক যুগৰ এইখন প্ৰথম পৌৰাণিক নাট বুলি কলেও সন্দেহৰ স্থল ওলায়। কিয়নো, ১৮৮১ খৃষ্টাব্দত হৰিবিলাস আগৰৱালাই কলিকতাত কেবাখনো কিতাপ ছপাইছিল। তাৰ ভিতৰত এখন হৈছে 'সীতা সয়ম্বৰ নাটক'।†

দুগ্ধ খাউণ্ড নামেৰে এজনৰ নামতো 'সীতাহৰণ নাটক' এখনি পোৱা যায়; প্ৰকাশ ১৯১৩ খৃঃ, ৰচনা-কাল অজ্ঞাত।

'অভিমন্যু বধ নাটক'—ভাৰত চন্দ্ৰ দাস

(খৃঃ ১৮৬৫-১৯৩০ ?)

পাশ্চাত্য নাটকৰ আৰ্হিত ৰচনা কৰা ই এখনি আধুনিক যুগৰ পঞ্চাঙ্ক নাটক। ৰচনাৰ সময় আৰু প্ৰকাশ কাল সম্বন্ধে নাটকখনৰ পৰা একো জানিবৰ উপায়

* দ্ৰঃ 'আমাৰ সামাজিক নাটৰ কৰ্ণধাৰ কেইজনা'—লিখক হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য, 'অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা' ১৮৭৬ শক, ১ম সংখ্যা।

† 'অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতিৰ অভিভাষণ' (১৮৫৭ শক)—আনন্দচন্দ্ৰ আগৰৱালা

নাই। অৱশ্যে 'অভিমন্যু বধ' নামৰ নাটক এখনৰ অভিনয়ৰ কথা পোৱা যায়। ডিব্ৰুগড়ত ১৮৮৫ খৃষ্টাব্দত 'অভিমন্যু বধ' নামেৰে নাটক এখনৰ থিয়েটাৰ হয় ('অভিনয়-প্ৰসঙ্গ' দ্ৰষ্টব্য)। এই থিয়েটাৰ এটা ষ্টেজত পতা হৈছিল। ইয়াৰ পৰা সহজে বুজা যায় যে ই অঙ্কীয়া নাট নহয়। কাৰণ, অঙ্কীয়া নাটৰ অভিনয়ক থিয়েটাৰ নোবোলে আৰু ইয়াৰ অভিনয়-স্থলীক ষ্টেজ বোলাও নহয়। গতিকে এইখন ভাৰতচন্দ্ৰৰ এই নামৰ নাটকখন বুলিলেই অনুমান কৰিব পাৰি। পূৰ্ণকান্ত দেৱ শৰ্মাৰ 'হৰধনু-ভঙ্গ নাটক' তো এই কথাষাৰৰ উল্লেখ এইদৰে আছে "অসমীয়া ভাষাত কোনো নাটক নাই; গতিকে জনৈক জ্ঞানীৰ দ্বাৰাই হাতেৰে পুথি লিখা হৈ অভিনয় কৰা হয়।" এইজনেই যে ভাৰত চন্দ্ৰ দাস এই কথা পিছত জনা গ'ল আৰু ইয়াৰ ৰচনা যে ১৮৮৫ খৃষ্টাব্দত হৈছিল সিও স্পষ্ট হৈ উঠিল। 'স্যমন্তহৰণ' নাটকৰ লিখক ভাৰতচন্দ্ৰই যে এইখন নাটকৰো লিখক ইও স্পষ্টভাবে 'স্যমন্তহৰণ' নাটখনতে লিখা আছে।

'অভিমন্যু বধ' নাটকৰ আধাৰ-গ্ৰন্থ মহাভাৰতৰ 'দ্ৰোণ পৰ্ব'; ভাষা সৰল সহজ অসমীয়া। প্ৰথম দৃশ্য—পুষ্পোদ্যানত অপ্‌সৰীসকলৰ নৃত্যগীত। দ্বিতীয় অঙ্কত উত্তৰাৰ সৈতে অভিমন্যুৰ করুণ বিদায়-দৃশ্য। ইয়াৰ পিছৰ দৃশ্যত উত্তৰাৰ সপোন-বৃত্তান্ত এটি দিয়া আছে—সপোনত তেওঁ অভিমন্যুক কোনোবা দূৰ দেশলৈ ৰথত তুলি লৈ যোৱা দেখে। ইয়াৰ যোগেদি নাট্যকাৰে অভিমন্যুৰ ভাবী মৃত্যুৰ সূচনা কৰিলে। টকৰু আৰু সুমথিৰা নামেৰে দুটা গাৱঁলীয়া চৰিত্ৰৰ যোগেদি গাৱঁলীয়া চিত্ৰ উপস্থাপন কৰা হৈছে (২য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃশ্য, ৩য় অঙ্ক ১ম দৃশ্য)। অভিমন্যুৰ মৃত্যু বাৰ্তাবিত উত্তৰাই মৰ্মঘাতী বেদনা পাই আত্মঘাতী হল। মানুহৰ জীৱন পদুমৰ পাতৰ পানীৰ দৰে— "নলিনী-দল-গত-জলমতিতৰলং। তদ্বজ্জীৱনমতিশয়-চপলম্।" এনে নীতি বচন এফাকিৰে নাট্য-কাহিনীৰ সামৰণি পেলাই উত্তৰা-অভিমন্যুৰ পৰজন্মত মধুৰ মিলনৰ দৃশ্য এটি দেখুউৱা হৈছে। নাট্যদেহ-বস্তু করুণ-ৰসাত্মক হলেও করুণ-ৰসান্ত নহয়। বিবাহ-বন্ধন জন্ম-জন্মান্তৰ সংযুক্ত আৰু পৰিব্যাপ্ত।

সাবিত্ৰী-সত্যৱান (১৮৯১ ?)*

'অভিমন্যু বধ নাটক'ৰ পৰৱৰ্তী পৌৰাণিক নাটক 'সাবিত্ৰী-সত্যৱান'; লিখক যুটীয়া ভাবে তিনিজন—ৰায় বাহাদুৰ কনকলাল বৰুৱা, গোপালকৃষ্ণ দে,

* নাটকখন এতিয়া দুষ্প্ৰাপ্য। কবি ৰঘুনাথ চৌধাৰীয়ে এই নাটকখনিৰ অভিনয় দেখা পোৱা বুলি কয়।

ৰজনীকান্ত বৰদলৈৰ 'মোৰ সাহিত্যক জীৱনৰ অতীত কাহিনী' নামৰ প্ৰবন্ধ এটাত এই নাটকৰ অভিনয় ১৮৯১ খৃষ্টাব্দত হৈছিল বুলি লিখা আছে ('বাঁহী' ৪৩৭ শকবাৰ)।

ৰজনীকান্ত বৰদলৈ (সেই সময়ত বৰদলৈ গুৱাহাটীত 'চেন্চাচ্' অৰ্থাৎ পিয়ল কামত নিযুক্ত)। 'নাট ঘৰৰ অভিজ্ঞতা' নামেৰে প্ৰবন্ধ এটাত বেণুধৰ ৰাজখোৱাই কৈছে—"তেজপুৰত অভিনীত হোৱা প্ৰথম নাটক 'সাৱিত্ৰী-সত্যৱান' গুৱাহাটীত অভিনয় কৰা নাটকখনৰ সৈতে একেখনেই। ইয়াৰ এটা গীত এই—

"এনে অসময় গ'ধূলি সময়
বনলৈ নেযাবি তই
বাঘ সিংহ কত আছে শত শত
দেখিলে লাগিব ভয়"।

('ৰামধেনু'—৫ম বছৰ ৩য় সংখ্যা 'আহাৰ')।

শকুন্তলা (১৮৯২ ?) (লিখক ?)*

'সাৱিত্ৰী-সত্যৱান'ৰ পাছত 'শকুন্তলা' নামেৰে নাটক এখনৰ উল্লেখ পোৱা যায়। 'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক'ৰ পাতনি ("অনুষ্ঠান পত্ৰ")ত পূৰ্ণকান্তই লিখিছে যে ১৮৯২ চনত তেওঁক 'শকুন্তলা' নামেৰে নাটক এখন "শুদ্ধাশুদ্ধ" চাবৰ বাবে দিয়া হৈছিল। এই কাৰ্য্যই তেওঁক নাট ৰচনাত কুৰি বছৰৰ আগৰ প্ৰেৰণা পুনৰ জগাই তুলিলে; 'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক' আৰু 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক' ইয়াৰেই আশু পৰিণতি।

হৰেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱাৰ 'শকুন্তলা' নামৰ নাট এখন আছে বুলিও শুনা যায় (কিতাপ অপ্ৰত্যক্ষ)। পূৰ্ণ শৰ্মাই "শুদ্ধাশুদ্ধ" চোৱা নাটখন কিজানি এইখনেই হব পাৰে।

হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক—(১৮৯৩ খৃঃ)
হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক বা সীতা স্বয়ম্বৰ—(১৮৯৩ খৃঃ) } পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্মা

ওপৰত কৈ অহা মতে 'শকুন্তলা' নাট এখনৰ "শুদ্ধাশুদ্ধ" চাবলগীয়া বিষয়টোৱেই পূৰ্ণকান্তৰ অন্তৰত পূৰ্ব সঞ্চিত নাট্যৰচনাৰ প্ৰেৰণা পুনৰ জগাই তুলিলে। ফলত, সেই একেটা বছৰতে অৰ্থাৎ ১৮৯২ চনত 'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক' ৰচিত হৈ উঠিল আৰু অভিনয় উপযোগী হব নে নহয় পঢ়ি চাবৰ বাবে "থিয়েট্যৰ মেলৰ মেলুৱাই" সকললৈ পঠোৱা হল; তেওঁলোকে নাটকখন অভিনয়ৰ বাবে মনোনীত

* 'শতাব্দীৰ মাজেদি ডিব্ৰুগড়' নামৰ প্ৰবন্ধ এটাত লক্ষ্মীকান্ত দত্তই 'শকুন্তলা' নাটকৰ লিখক পূৰ্ণকান্ত শৰ্মা বুলি কৈছে। কিন্তু 'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক'ৰ পাতনিত কথাষাৰ স্পষ্ট ভাবে লিখা হোৱা নাই, গতিকে 'শকুন্তলা'ৰ লিখক কোন এতিয়াও সন্দেহৰ ঘৰত ('জেউতি মৰল' ১৮৭৪ শক—ব'হাগ সংখ্যা দ্ৰষ্টব্য)।

কৰিলে। ১৮৯২ চনৰ দুৰ্গাপূজাত ইয়াৰ অভিনয়ো হ'ল। কিন্তু কিবা সাংসাৰিক লেঠাত পৰি তেওঁৰ মন অস্থিৰ হোৱাত কিতাপখন মুদ্ৰাঙ্কনৰ বাবে পঠোৱাত পলম হ'ল; অথচ ইয়াৰ পিছত লিখা 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক' আগতে ছপা হৈ ওলাল। কিন্তু ৰচনা স্বৰূপে 'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক'খনহে লিখকৰ প্ৰথম উদ্যমৰ ফলোদয়, ১০ আগষ্ট, ১৮৯৩ খৃষ্টাব্দ; 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক'ৰ ৰচনাকাল ১২ চেপ্তেম্বৰ, ১৮৯৩ খৃষ্টাব্দ। প্ৰকাশিত নাটক দুখনত থকা এই দুটা তাৰিখ ৰচনাৰ তাৰিখ নে প্ৰকাশৰ তাৰিখ বুজিব নোৱাৰি। নাট্যকাৰৰ নিজৰ ভাষাৰে কবলৈ গলে ১৮৯২ চনত 'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক'ৰ ৰচনাও হৈছিল অভিনয়ো হৈছিল। গতিকে ১৮৯৩ চনটো প্ৰকাশ-কাল হব লাগিব। কিন্তু 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক' আগতে ছপা হৈ গৈছে বুলি লিখকে পাতনিত নিজেই কৈছে; ১৮৯৩ চনৰ চেপ্তেম্বৰ মাহটো আগষ্ট মাহৰ আগলৈ যায় কেনেকৈ? সন্দেহৰ আউল নেভাগিল।

'হৰধনুৰ্ভঙ্গ-নাটক'ৰ অইন নাম 'সীতা স্বয়ম্বৰ'। জনক-দুহিতা সীতাদেৱীক শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই হৰধনু ভঙ্গ কৰি লাভ কৰিলে—আদিকাণ্ড ৰামায়ণৰ এই আখ্যানেই নাটকখনিৰ মূল বিষয়। প্ৰথম অঙ্কত ফুলনি-বাৰীত সীতাৰ সখীয়েকহঁতে গাভৰু সীতাৰ মানসিক চাঞ্চল্য দেখি ৰসিকতা কৰিছে। তেওঁ হেনো এদিন 'ৰাম' নামটো বকুলৰ পাত এখিলাত লিখি ডিঙিত আঁৰি লৈছিল। দ্বিতীয় অঙ্কত দশৰথৰ ৰাজ-সভাত বিশ্বামিত্ৰ ঋষি উপস্থিত হৈ ৰাম-লক্ষ্মণক ৰাক্ষস-নিধন কৰিবৰ বাবে লৈ যায়। তৃতীয় অঙ্কত তেওঁলোক গৈ যজ্ঞস্থলীত উপস্থিত হয় আৰু ৰাক্ষস নিধন কৰে। কৃতজ্ঞতাৰ চিন স্বৰূপে ঋষিয়ে ৰাম-লক্ষ্মণক সীতা-স্বয়ম্বৰৰ সন্ধান দি দুয়োকে তালৈ যাবলৈ কয়। চতুৰ্থ অঙ্কত ৰাম-লক্ষ্মণৰ আগমন-বাৰ্ত্তা সীতাই সখীয়েকহঁতৰ মুখৰ পৰা জানিব পাৰি, বিশেষকৈ ৰামৰ ৰূপ-লাৱণ্যৰ কথা শুনি, আনন্দত আত্মহাৰা হৈ উঠে। পঞ্চম অঙ্কত স্বয়ম্বৰ-সভা আৰু ৰামৰ দ্বাৰা হৰধনু-ভঙ্গ দেখুউৱা হয়। ষষ্ঠ অঙ্কত অযোধ্যাৰ ৰাজপথত পৰশুৰামৰ সৈতে ৰাম-লক্ষ্মণৰ খণ্ডযুদ্ধ দেখুৱাই ৰামৰ হাতত পৰশুৰামৰ পৰাজয় দেখুউৱা হৈছে। নাটকখনৰ অঙ্ক ছটা। পঞ্চম অঙ্কত মাথোন দুটা গৰ্ভাঙ্ক আছে। বাকীবোৰত গৰ্ভাঙ্ক নাই; একোটা অঙ্কই একোটা গৰ্ভাঙ্ক বা দৃশ্য। নাট্যকাৰে ইয়াত মূল ৰামায়ণতকৈ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ 'শ্ৰীৰামবিজয়' নাট খনিকহে বেছিকৈ অনুকৰণ কৰা দেখা যায়। কাহিনীক্ৰম, চৰিত্ৰসৃষ্টি আৰু দুই এটা গীতত এই অনুকৰণ স্পষ্ট হৈ উঠিছে। ওপৰত উল্লেখ কৰা সাবাশ দুয়োখন নাটকৰেই সাবাংশ। কণকাৱতী নামৰ কাল্পনিক চৰিত্ৰ দুয়োখনতে আছে। চতুৰ্থ অঙ্কত কণকাৱতীৰ মুখত শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ ৰূপ-গুণ-বৰ্ণনাত্মক যিটো সুদীৰ্ঘ ছন্দবদ্ধ-বচন দিয়া হৈছে, সি 'শ্ৰীৰামবিজয়'ত কণকাৱতীৰ মুখত দিয়া ভটিমাটোৰ অনুবাদ-কল্প :—

"শুনা শুনা সখি বচন স্বৰূপ
যি দেখিলো সভামাঝ।"
('হৰধনু')

"শুন সখি বচন স্বৰূপ কী কহব ৰামকৰূপ"
('শ্ৰীৰামবিজয়')

পঞ্চম অঙ্কত বিশ্বামিত্ৰৰ বচন—"জীৱ জীৱ চিৰঞ্জীৱ, ৰাজন্, সজ্জন-ৰঞ্জন, গজ-বাজি-ৰথৈশ্চৰ্য্য ভাৰ্য্যা ত্ৰিভুৱনৈঃ সহ"—এই বচন ফাকি হুবহু 'শ্ৰীৰাম-বিজয়'তো আছে।

'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক'ৰ ৫ম অঙ্কৰ শেষত থকা অপ্সৰাসকলৰ সমদল-গীতটো 'শ্ৰীৰামবিজয়'ৰ শেষৰ মুক্তি-মঙ্গল ভটিমা-সদৃশ শ্ৰীৰাম-কৃষ্ণৰ আশীৰ্ব্বাদ-সূচক গীত। স্বয়ম্বৰ সভাৰ দৃশ্যটোও দুয়োখন নাটৰে প্ৰায় অভিন্ন।

হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক—হৰিশ্চন্দ্ৰ ৰজাৰ উপাখ্যান অসমীয়া সমাজত সুদূৰ অতীতৰ পৰাই জনপ্ৰিয়। এই উপাখ্যান লৈ শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ পোন প্ৰথম শ্ৰব্য কাব্যখন ৰচনা কৰিছিল আৰু পূৰ্ণকান্তই এই উপাখ্যানকে লৈ তেওঁৰ পোন প্ৰথম দৃশ্যকাব্যখন ৰচনা কৰিলে। মূল উপাখ্যানটো মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ আৰু কৃত্তিবাসী ৰামায়ণত পোৱা যায় যদিও নাট্যকাৰে কৃত্তিবাসী ৰামায়ণকহে প্ৰধানকৈ অনুসৰণ কৰা দেখা যায়। তলত এই বিষয়ে দুটামান উদাহৰণ উদ্ধৃত কৰা হ'ল—

নাটকৰ দ্বিতীয় অঙ্ক প্ৰথম দৃশ্যত ইন্দ্ৰাদি দেৱগণে ব্ৰহ্মাৰ কাষ চাপি মিনতি জনালে যে তপস্যা-ৰত বিশ্বামিত্ৰক তপস্যাত বিঘিনি ঘটাব লাগে, নহলে, তেওঁ বিশ্বত প্ৰলয় ঘটাব পাৰে। তেতিয়া ব্ৰহ্মাই গণেশ দেৱতাক আদেশ দিলে এই বুলি যে তেওঁ মহাৰাজ হৰিশ্চন্দ্ৰৰ শৰীৰত প্ৰৱেশ কৰি বিশ্বামিত্ৰক অন্যমনা কৰিব লাগে।

চণ্ডাল-বেশধাৰী ধৰ্মৰ নাম এই ৰামায়ণত 'কালু', মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ আৰু শঙ্কৰদেৱৰ হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান কাব্যত এই নামটো পোৱা নাযায়; নাটকতো এই চৰিত্ৰৰ নাম 'কালু'—"কালুৰৰ হাৰী"। কৃত্তিবাসী ৰামায়ণৰ মতে কালুৱে হৰিশ্চন্দ্ৰক দাসৰূপে কিনি শ্মশানৰ কামত নিয়োগ কৰি প্ৰতিটো মৰা শৰ বাবে পঞ্চাশটাকৈ কড়ি আদায় কৰিবলৈ আদেশ দিলে। ইয়াত নাট্যকাৰে মৰাশটোৰে পতি "একগণ্ডা কড়ি" আদায় কৰিবলৈ আদেশ দিছে। নাটকৰ শেষ দৃশ্যত ৰোহিতাশ্বক কোলাত লৈ শৈব্যা আৰু হৰিশ্চন্দ্ৰই জুইত জাপ দি প্ৰাণ ত্যাগ কৰিবলৈ ওলাওঁতেই বিশ্বামিত্ৰ অকস্মাতে তেওঁলোকৰ সমুখত দেখা দি বাধা দিয়ে আৰু আদ্যোপান্ত সমগ্ৰ কাহিনী প্ৰকাশ কৰি তেওঁলোকৰ সত্যনিষ্ঠাত

সন্তোষ প্ৰকাশ কৰে। ঋষিয়ে মৃত পুত্ৰৰ পুনৰ্জীবন দান কৰে আৰু হৃত ৰাজ-সম্পত্তি সকলোবোৰ পুনৰ ঘূৰাই দি ৰাজ-দম্পতিক সসাগৰা পৃথিৱীৰ অধীশ্বৰ হৈ থাকিবলৈ আশীৰ্ব্বাদ দিয়ে। কাহিনীৰ এই অংশ কৃত্তিবাসী ৰামায়ণৰ সৈতে একে। মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণত তেওঁলোকে অগ্নি-প্ৰৱেশ কৰিব খোজোঁতে ছদ্মবেশী দেৱতা আটাইকেইজনে তেওঁলোকৰ আগত দেখা দিয়ে আৰু এজন এজনকৈ প্ৰতিজনেই আত্ম-কাহিনী প্ৰকাশ কৰে; ইন্দ্ৰদেৱতাই মৃত-পুত্ৰৰ জীৱন দান কৰে। মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ আৰু শঙ্কৰদেৱৰ কাব্যৰ ৰজা হৰিশ্চন্দ্ৰ বিষ্ণুৰ একান্ত ভক্ত। কিন্তু নাটকৰ হৰিশ্চন্দ্ৰ তেনে নহয়, কৃত্তিবাসী ৰামায়ণতো বৈষ্ণৱ-প্ৰাণ ৰজাজনক পোৱা নাযায়।

নাট্যকাৰৰ সমাজ-চেতনা:—দুয়োখন নাটক পৌৰাণিক হলেও নাট্যকাৰৰ সমাজ-চেতনাৰ আভাস কোনো কোনো ঠাইত নোহোৱা নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে —জনক ৰজাৰ স্বয়ম্বৰসভাৰ দৃশ্যটো (৫ম অঙ্ক ২য় দৃশ্য); ইয়াত কইনাৰূপে সীতাদেৱীক আগত লৈ সখীসকলে উৰুলি দি বিয়ানাম গাই গাই সোমাই আহে; বিৱাহ-মণ্ডপত তিৰোতাসকল দুভাগ হৈ বহে, যোৰা-নাম গাই উভয় পক্ষক ঠাট্টা-বিদ্ৰূপেৰে থকাসৰকা কৰি তোলে। তেতিয়া জনক ৰজাই কবলৈ বাধ্য হয়— "তোমালোকে আৰু শুভকাৰ্য্যত বিঘিনি নঘটাবা। কোনেও যোৰা-নাম নেগাবাহঁক।" কন্যা-সম্প্ৰদান কালত বৰপক্ষৰ পুৰোহিত বশিষ্ঠ আৰু কন্যাপক্ষৰ পুৰোহিত শতানন্দৰ মাজত শাস্ত্ৰীয় মতামত লৈ তুৰ্ঘোৰ বাদ-প্ৰতিবাদ আৰম্ভ হ'ল। বৰপক্ষৰ পুৰোহিতে খণ্ডত উগ্ৰমূৰ্ত্তি ধাৰণ কৰি কন্যাপক্ষৰ পুৰোহিতৰ বুকুলৈ বিধিখন দলি মাৰি গুজৰি-গুমৰি উঠিল—"নকৰাওঁ বিয়া, কোনে কৰে কৰাওকহি।" শেষত কন্যাৰ পিতাক জনক ৰজাই বশিষ্ঠৰ ভৰিত ধৰি ক্ষমা মাগিলে। এইদৰে নানা বাদানুবাদৰ অন্তত হে বিৱাহ-কাৰ্য্য সম্পন্ন হৈ উঠিছে। এনে বাক্-বিতণ্ডাপূৰ্ণ বিৱাহ দৃশ্য অসমীয়া সমাজত আজিও প্ৰচলিত; আজিও বৰ পক্ষই কইনা পক্ষৰ ওপৰত ছল পালেই চাপৰি ৰজাই সিপক্ষৰ মনত নানা প্ৰকাৰে তিতা-কেঁহা লগাবলৈ চেষ্টা কৰে। বিৱাহৰ দিনা বৰপক্ষৰ প্ৰতিজনেই যেন কইনা পক্ষৰ ওপৰত একো একোজন নপতা কুঁকনহে। স্বয়ম্বৰ সভাত তিৰোতাৰ মুখত কেবাটাও লৌকিক বিয়ানাম দি নাট্যকাৰে স্বয়ম্বৰ সভাখন আধুনিক অসমীয়া সমাজৰ বিয়া যেন কৰি তুলিছে। বিয়ানামৰ চানেকি—

> "ধনু ভাজি ৰামচন্দ্ৰ সভাতে বসিলে।
> সুবৰ্ণৰ মালা লই জানকী বৰিলে।"

এনে গীত কেবাটাও দিয়া হৈছে।

'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক'ত বৰদলৈ, বৰুৱা, ফুকন আদি চৰিত্ৰৰ সংযোজনাই নাটকত আহোম ৰাজসভাৰ গঠন প্ৰণালীৰ এটা দিশ সোমাইছে। বিশ্বামিত্ৰই হৰিশ্চন্দ্ৰৰ পৰা

ৰাজ্যভাৰ কাঢ়ি লৈ নগৰত ঢোল পিটি শুনাই দিবলৈ আজ্ঞা দিলে, কেৱে যেন সেই ৰাজ্যত হৰিশ্চন্দ্ৰ ৰজাক আশ্ৰয় নিদিয়ে। ঢোল পিটি ৰাজ-আজ্ঞা ঘোষণা কৰা ৰীতি অসমত ৰাজসভাৰ এটা প্ৰাচীন ৰীতি। কালুৱৰ হাৰীয়ে ৰজাঘৰলৈ বছৰে পাঁচ হেজাৰ টকা "পাইখানাৰ টেক্স" দিব লাগে। মানুহ ফাঁচী দিয়া বা কটা কামো তাৰেই; ইয়াৰ বাবে সি ৰজাঘৰৰ পৰা দহ টকা পায়—এইবোৰ পুৰাণত নথকা, অথচ, অসমীয়া সামাজিক আভাস-সম্পন্ন চলিত ৰীতি-নীতি। হৰিশ্চন্দ্ৰৰ নামটো নাট্যকাৰে ইয়াত ৰজাৰ নিজ মুখেৰেই "হৰিশ্চন্দ্ৰ বৰ্ম্মন্" বুলি কোৱালে। বৰ্ম্মন্ উপাধি অসমৰ এক সম্প্ৰদায়ৰ লোকে আজিও গ্ৰহণ কৰি আছে। শৈব্যাই ব্ৰাহ্মণীক এঠাইত কৈছে যে তেওঁ "পানী-তুনি শাক-খাৰলি" সকলো দিহা কৰি থৈছে। পৌৰাণিক যুগৰ ৰজা-ৰাণীক নাট্যকাৰে এইখিনিতে আধুনিক যুগৰ অসমীয়া সমাজৰ চাংমাই-শাললৈ নমাই আনিলে।

বহিঃপ্ৰভাৱ :—দুৰ্য্যোধন নাটকতে অপেস্বৰাগণে গীত গায়, বাদ্য বজায়। 'হৰধনু-ৰ্ভঙ্গ নাটক'ত 'গীতি ৰামায়ণ'ৰ পদ দুই-চাৰিটা আছে। 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক'ত প্ৰাচীন অসমীয়াত ৰচিত দুই-এটা গীত আছে। দুৰ্য্যোধন নাটকৰ প্ৰকাশ-মাধ্যম সৰল অসমীয়া গদ্য। সঙ্গীতৰ মাধ্যমত অন্তৰ-বেদনা প্ৰকাশ কৰা ৰীতি দুৰ্য্যোধন নাটকতে অনুধাৱন কৰা হৈছে; ই আংশিকভাৱে পাশ্চাত্য আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ অনুকৰণত এই ৰীতি ক্ৰমান্বয়ে পৰৱৰ্ত্তী নাটবোৰত অন্তৰ্হিত হৈ আহিল। সঙ্গীত-ৰচনা বিষয়ত নাট্যকাৰে 'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক'ত চন্দ্ৰকান্ত মজুমদাৰ নামে এজনৰ আৰু 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক'ত চন্দ্ৰেশ্বৰ শৰ্মা চাংকাকতী নামেৰে এজনৰ সহায় পোৱা বুলি নিজে স্বীকাৰ কৰি গৈছে।

পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্মাৰ নাটকত সংস্কৃত নাটকৰ কিঞ্চিৎ প্ৰভাৱ নোহোৱা নহয়। তেওঁৰ দুৰ্য্যোধন নাটক ছয়-অঙ্কীয়া। প্ৰায়বোৰ অঙ্ক দৃশ্যবিহীন। সংস্কৃত পূৰ্ণাঙ্গ নাটকবোৰো দৃশ্য-বিহীন আৰু ইয়াত অঙ্ক-সংখ্যা পাঁচৰ পৰা দহ পৰ্য্যন্ত থাকে। এই বিষয়ত বহিৰঙ্গ ফালৰ পৰা তেওঁৰ নাটক সংস্কৃত নাটকৰ সৈতে কিছু মিলে। সংস্কৃত নাটকৰ দুই এঠাইত 'অঙ্ক'ৰ অন্তৰ্গতৰূপে 'গৰ্ভাঙ্ক'ও থাকে। গৰ্ভাঙ্কত সূত্ৰধাৰৰ মঙ্গলাচৰণ-সূচক শ্লোক পাঠ কৰা হয়, নাটকীয় বিষয়-বস্তুৰ কিঞ্চিৎ পৰিচয় দি বীজ ৰপন কৰা হয়। পূৰ্ণকান্তৰ নাটকৰ অঙ্কৰ ভিতৰতো দুই এঠাইত গৰ্ভাঙ্ক আছে। কিন্তু ই নামতহে সংস্কৃত নাটকক অনুসৰণ কৰিছে; প্ৰকৃততে এই গৰ্ভাঙ্ক দৃশ্যান্তৰ মাথোন। দৃশ্য অৰ্থত 'গৰ্ভাঙ্ক' শব্দ অন্যান্য দুই-চাৰিজন নাট্যকাৰেও প্ৰয়োগ নকৰি থকা নাই। সংস্কৃত নাটকৰ বিষয়-বস্তু "খ্যাতবৃত্ত" অৰ্থাৎ পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ হব লাগে; এওঁৰ দুৰ্য্যোধন নাটকৰো বিষয়-বস্তু খ্যাতবৃত্ত বা পৌৰাণিক। নায়ক-নায়িকা "দিব্য" (দেৱগুণ-সম্পন্ন) বা "দিব্যাদিব্য" (দিব্য অথচ মানৱগুণ-সম্পন্ন) হব লাগে। এওঁৰ

নায়ক-নায়িকা ৰাম-সীতা ছুয়ো দিব্য ; হৰিশ্চন্দ্ৰ দিব্যাদিৱা পৰ্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি। পূৰ্ণ শৰ্মাৰ ভাষা দৈনন্দিন কথিত অসমীয়া ভাষা। ভাৱ-বিলাসিতাৰ উচ্চ-তৰঙ্গই নাট্যকাৰজনক মুঠেই উদ্‌বাউল কৰিব পৰা নাই। সেয়েহে, তেওঁৰ নাটকে সৰ্বসাধাৰণ পৌৰাণিক নাটকৰ অলৌকিকতাৰ মায়াজালখন প্ৰায়েই ভেদ কৰি যাব পাৰিছে। ইয়াৰ ফলত, তেওঁৰ নাটকীয় বচন সমূহ বহু ঠাইত শ্ৰুতি-কটু হৈছে আৰু নাটকীয় বাতাৱৰণ সৃষ্টি কৰাত বাধা জন্মাইছে। ভাবে-ভাষাই ঘৰুৱা পৰিৱেশ সৃষ্টি তেওঁৰ নাটকৰ বৈশিষ্ট্য। পৌৰাণিক নাটকৰ স্বভাৱ-সুলভ ভাবোচ্ছ্বাসৰ আতিশয্য নাট্যকাৰে প্ৰায়েই বৰ্জন কৰিছে।

চন্দ্ৰহংস (১৯০০ খ্ৰীঃ)—দুৰ্গানাথ চাংকাকতী*

(১৮৭০—১৯৪৯ খ্ৰীঃ)

পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্মাৰ প্ৰকাশিত নাটক দুখনৰ পাছত আমি দুৰ্গানাথ চাংকাকতীৰ 'চন্দ্ৰহংস' নামেৰে নাটক এখনৰ নাম পাওঁ। এই নাটক ১৯০০ খৃষ্টাব্দত প্ৰকাশ হৈছিল বুলি কোৱা হয়। 'শতাব্দীৰ মাজেদি টিক্ৰংড' নামৰ এটা প্ৰবন্ধত লিখক লক্ষ্মীকান্ত দত্তই এই নাটকৰ উল্লেখ কৰি কৈছে যে ই সেই সময়ৰ অসমৰ ৰঙ্গমঞ্চত বিশেষ আদৰ-সমাদৰ লাভ কৰিব পাৰিছিল—('জেউতি মৰল' ১৮৭৪ শক, ব'হাগ)।

দেৱনাথ বৰদলৈ—বৈদেহী-বিচ্ছেদ (১৯০১ খ্ৰীঃ)

কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম দশকত যি কেইগৰাকি নাট্যশিল্পীয়ে পৌৰাণিক নাটকৰ মুকুতা-মালা গাঁথিলে তাৰ ভিতৰত দেৱনাথ বৰদলৈৰ 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ', চন্দ্ৰধৰৰ 'মেঘনাদ বধ' আৰু দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাৰ 'পাৰ্থ পৰাজয়' অতিশয় উজ্জ্বল। সামাজিক নাটক 'বঙাল-বঙালনী'ৰ ৰচক ৰুদ্ৰ বৰদলৈৰ পুত্ৰ দেৱ বৰদলৈ নাটক আৰু মঞ্চৰ সৈতে সততে জড়িত আছিল বুলি জনা যায়। নগাঁওৰ নাট্যানুষ্ঠান-সমূহৰ তেওঁ অন্যতম প্ৰাচীন আগৰণুৱা কৰ্মী। তেওঁ কেবাখনো নাটক লিখিছিল ; দুৰ্ভাগ্যবশতঃ 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ' অবিহনে এতিয়া কেউখনেই দুষ্প্ৰাপ্য। মানুহ পূৰ্বপুৰুষ অনুক্ৰমে গুণ আৰু কৰ্ম-শক্তিৰ অধিকাৰী হয় বুলি এটা বিশ্বাস আছে। এই বিশ্বাসৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি কব পাৰি যে দেৱ বৰদলৈৰ নাট্য প্ৰতিভা তেওঁৰ পিতৃপুৰুষানুক্ৰমিক। নাটখনিৰ পাতনিত তেওঁ পিতাকৰ ৰচনা-সমূহক "আমগছ" বুলি অভিহিত কৰিছে আৰু সেই আমগছৰ ফলৰ আস্বাদ লাভ কৰিবলৈ বাঞ্ছা কৰি নাটখন তেওঁ সৰ্গগত

* [নাটকখন বৰ্ত্তমান দুষ্প্ৰাপ্য হোৱা হেতুকে এই বিষয়ে বিতং আলোচনা অসম্ভৱ]।

পিতৃদেৱতাৰ নামত উৎসর্গ কৰিছে। বিষয়-বস্তু ৰামায়ণৰ উত্তৰাকাণ্ডৰ পৰা উদ্ধৃত, যেনে,—বাল্মীকিৰ আশ্ৰমত সীতাৰ অৱস্থান, লৱ-কুশৰ জন্ম, ৰামৰ সৈতে তেওঁলোক দুজনৰ যুদ্ধ আৰু ৰামৰ পৰাজয়, ৰামৰ অশ্বমেধ যজ্ঞ-সমাধা, সীতাৰ পাতাল-প্ৰৱেশ।

ছয়-অঙ্কীয়া 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ' নাটকৰ বিষয়-বস্তু অসমীয়া সমাজৰ অতি আগ্ৰহৰ, অতি আদৰৰ। কিন্তু ই অসমীয়া মাধৱ কন্দলী ৰামায়ণত নাই, সংস্কৃত ৰামায়ণতো নাই, আছে কৃত্তিবাসী ৰামায়ণত আৰু প্ৰাক্‌শঙ্কৰী কবি হৰিহৰ (হৰিবৰ) বিপ্ৰৰ 'লৱকুশৰ যুদ্ধ'ত। বিপ্ৰ কবিয়ে এই আখ্যান ভাগ জৈমিনিৰ এই বিষয়ক কাব্যৰ পৰা আহৰণ কৰিছে। নাট্যকাৰে কোনখন পুথিক অৱলম্বন কৰিছে জনা নাযায়। অসমীয়া সমাজত কৃত্তিবাসী ৰামায়ণৰ জনপ্ৰিয়তা আৰু ব্যাপকতা কম নহয়; বিপ্ৰকবিৰ কাব্যও প্ৰাচীন কালৰ পৰাই জনসমাজত প্ৰসাৰ লাভ নকৰি থকা নাই। নাট্যকাৰ মিত্ৰদেৱ মহন্তই তেওঁৰ 'বৈদেহী-বিয়োগ'ৰ পাতনিত এই বিষয়ে মন্তব্য কৰি থৈ গৈছে যে লৱ-কুশৰ যুদ্ধ মূল ৰামায়ণত নহব পাৰে, কিন্তু অসমীয়া জনসাধাৰণে লৱ-কুশৰ যুদ্ধ নথকা নাটকৰ অভিনয় যেন চাবই নোখোজে।

আধুনিক যুগত এতিয়ালৈকে প্ৰকাশিত হোৱা অসমীয়া নাটকবোৰৰ ভিতৰত গোহাঞি বৰুৱাৰ 'জয়মতী'ৰ পিছত 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ'তেই পোন প্ৰথম অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইয়াৰ আগতো অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ অসমীয়া নাটকত নোহোৱা নহয়, কিন্তু সি হাতে-লিখা নাটকতহে ('অপ্ৰকাশিত নাটক' আধ্যাত 'কৈবল্য নন্দন দেৱ' দ্ৰষ্টব্য)। ছন্দ সাহিত্যৰ অন্যতম অলঙ্কাৰ-বিশেষ বুলি পণ্ডিতসকলে স্বীকাৰ কৰি গৈছে। ইয়াৰ আগত অসমীয়া কাব্যত অমিত্ৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ একাধিক কবিৰ ৰচনাত পোৱা যায়। এই সকলোবোৰতে এই ছন্দই ৰচনা-মঞ্জৰীক মণ্ডিত কৰি তুলিছে, ভাষা সংস্কৃত-গন্ধী হৈছে আৰু কাব্যই সৌৰভ বিলাইছে। কিন্তু দেৱ বৰদলৈৰ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ অতি সহজ, সৰল, কথিত অসমীয়া ভাষাৰ শব্দ-সম্ভাৰেৰে মাৰ্জিত হোৱাত ইয়াত এটা নতুন দিশ নিৰীক্ষণ কৰা যায়। নিম্ন উল্লিখিত ৰচনা ফাকিলৈ চালেই ইয়াৰ প্ৰমাণ পোৱা যাব—

"এই নাথ পথে
চাওঁতে চাওঁতে
পাপিনীৰ
দুধাৰি চকুলো
চকুতে এৰি

শুচি গল,
কেও নাই,
জগতত পাপিনীৰ
দুখ বুজা কেও নাই।" (১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)

প্ৰথম অঙ্কৰ কাহিনীভাগ চাৰিগৰাকী অপ্‌সৰীৰ যোগেদি প্ৰায় সাঙ্গীতিক ৰীতিত অসমীয়া লৌকিক গীত-সদৃশ কৰি প্ৰকাশিত কৰা হৈছে। তলৰ উদাহৰণ তুলনীয়—

"হাৰিলৈ যাবি
তেপোৰ টেঙা খাবি
গুৰুক দিবি ডাবি—
ফুল ছিঙি লবি;
ৰাণীক পিন্ধাবি
কলা ছুটি পাবি;
তাকেই মজাকৈ
সাজত ঘৰলৈ গৈ
জুহালত বহি বহি খাবি।"
(১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)

একেটা মাথোন দৃশ্য-সম্বলিত প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম ছোৱা শৃঙ্গাৰ-ৰসাত্মক মাথোন।

"যাৰ প্ৰেমে বশীভূত ৰাক্ষস বান্দৰ
সেইজন
প্ৰেম-শাস্ত্ৰে অনভিজ্ঞ?"

পঞ্চম অঙ্ক প্ৰথম গৰ্ভাঙ্কৰ লৱ-কুশৰ সৈতে ৰামৰ ৰণৰঙ্গ-দৃশ্যত বীৰৰসৰ আভাস পোৱা যায়—

লৱ— "অশ্বমোচনৰ আশা পৰিহাৰ কৰ
অযোধ্যাত ৰাজ্য ভোগ কৰ ৰঙ্গমনে।"

হাস্যৰসৰ আভাস প্ৰথম আৰু শেষ অঙ্কৰ বাহিৰে প্ৰায় কেউটাতে আছে, বিশেষকৈ দৈত সঙ্গীতবোৰত আৰু সকসুৱা পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ বচনসমূহত। মণিহাৰি দোকানখনত দোকানীৰ সৈতে বন্ধু-বান্ধৱ কেইজনৰ ভাঙৰ চিলিম হাতত লৈ ভাং খোৱা দৃশ্য সম্পূৰ্ণ হাস্যৰসাত্মক।

লৱকুশৰ অস্ত্ৰাঘাতত ৰাম-লক্ষ্মণ-ভৰত-শত্ৰুঘ্নৰ মৃত্যুত করুণ ৰস নিঃসৰণ হৈছে (৫ম অঙ্ক)। দুই-চাৰিটা অপ্ৰত্যাশিত আকস্মিক নাম-ধাতুৰ প্ৰয়োগ তাবাৰ অন্ততম

বৈশিষ্ট্য যেনে, “বাহিৰিল্ল” (বাহিৰ হ’ল), “পুত্র জনমাই” (পুত্র জন্ম দি), ‘প্ৰৱেশি’ (প্ৰৱেশ কৰি)।

আদ্যোপান্ত ৰচনা ছন্দ-প্ৰধান হলেও দুই-এঠাইত গদ্যৰ চানেকিও নোহোৱা নহয়। সাধাৰণতে আৱেগ-অনুভূতি-সনা ৰচনাসমূহ ছন্দ-সঞ্জাত সজাই অতি ঘৰুৱা কথাবোৰ গদ্যত দিয়া হৈছে। তলত তাৰে এটি উদ্ধৃতি দিয়া হ’ল—

ৰাম—“আজি মই যতবিলাক অশুভ লক্ষণ দেখিব লাগিছো, তাৰ বিষময় ফল অৱশ্যে হাতে হাতে পামেই, বাওঁ চকুটো লৰিবই। ইন্দ্ৰজিৎ বিজেতা লক্ষ্মণ মহাবীৰ ভৰত আৰু লৱন নিধনকাৰী শত্ৰু-নিসূদন শত্ৰুঘ্নক যি অলপ অলপ সময়ৰ যুদ্ধতে নিধন কৰিব পাৰিছে, সি কি আৰু সামান্য বীৰ?.........(ৰণবাদ্য শুনি)

ধিক মোৰ ৰাম নাম!!!
বীৰকুলে জন্ম ধৰি,
বীৰ বেশ কৰি,
মিছাতেই আছো মই,।
অযোধ্যাত আজি যুদ্ধৰ ঘোষণা,
শত্ৰুভয়ে ভীত অযোধ্যাৰ ৰজা
ধিক এনে ৰজা।
এই তীক্ষ্ণ তৰবাৰি, এই তীক্ষ্ণ শৰ,
নিশ্চয় নিজৰ বক্ষে কৰিম প্ৰহাৰ,
যদি নকৰো সমৰ।”

(৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ গৰ্ভাঙ্ক)

এনে আৱেগ-মুহূৰ্ত্তত অন্ত্যমিল মিত্ৰাক্ষৰী পদাৱলীও তেওঁৰ ৰচনাত ঠায়ে ঠায়ে দেখা যায়। যজ্ঞস্থলত চেনেহৰ ভ্ৰাতৃবৰ্গক সুঁৱৰি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই এবাৰ কৈছে—

ক’ত তুমি বিৰাজিছা আনন্দ মনেৰে?
স্বৰগ পৃথিৱী নাই, ৰসাতল মাজে?
কোৱাঁ মোক নাভাবিবা কোৱাঁ লগতেই;
মোকে লৈ থাকা তুমি যতে ইচ্ছা গৈ।”

(৪ৰ্থ অঃ ২য় গৰ্ভ)

ছয়-অঙ্কীয়া হলেও ইয়াৰ বস্তু-দেহ ডাঙৰ নহয়। পৌৰাণিক নাটকৰ মঞ্চাভিনয়ৰ বিবিধ সাজ-সজ্জাৰ প্ৰয়োজনীয়তালৈ লক্ষ্য কৰিয়েই বোধহয় মঞ্চ-শিল্পী নাট্যকাৰ গৰাকিয়ে ক্ষুদ্ৰকায় নাটখনিকে ছটা অঙ্কত বিভক্ত কৰিলে।

ৰামৰ ভগ্নদূত নামৰ মন্ত্ৰীজনে এখন 'মণিহাৰি' দোকানত উপস্থিত হৈ এজনী যোগিনী তিকতাৰ সৈতে হিন্দী ভাষাত দ্বৈত-সঙ্গীত জুৰে :—

"যোগিনী—ই বলিয়া নিশ্চয়
ভগ্নদূত—এই পাগলী নিশ্চয়।
যোগিনী—ই নেহাৎ বদ্‌জাত
ভগ্নদূত—এই নেহাৎ বদ্‌জাতী।
যোগিনী—(নাচি নাচি) ই মই কোৱাকে কয় চালা হাৰামৰ নেঙ্গুৰ।
ভগ্ন—(নাচি নাচি) এই মই কোৱাকে কয়, চালী হাৰামৰ নেঙ্গুৰী।
যোগিনী—চুপ্ কৰ পাজী
ভগ্নদূত—চুপ্ কৰ চালী।
দুয়ো—(নাচি নাচি)—
"কেইছা জুলুম, আভি হোগা মালুম
কেইছা জুলুম, আভি হোগা মালুম॥"
(৪ৰ্থ অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক)।

লৱ-কুশৰ সৈতে ৰামে যুঞ্জ কৰাত ৰামৰ পিনে পুৰুষ-সৈন্যৰ লগত অজস্ৰ নাৰী-সৈন্যয়ো যোগ দিছে।

শৃঙ্গাৰ-বীৰ-হাস্য-করুণ এই চাৰি ৰসৰ প্ৰৱাহ নাথাকিলেও আভাস আছে। প্ৰথম অঙ্ক প্ৰথম গৰ্ভাঙ্কত অপ্‌সৰীসকলৰ সঙ্গীতমধুৰ দৃশ্যৰ মাজত বৈদেহীয়ে শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ আগত অন্তৰৰ গোপন প্ৰেম-বতৰাটি হিয়া উবুৰিয়াই নিৱেদন কৰে—

"তয়ু প্ৰেমৰাজ্যে নাথ
হওঁ মহাৰাণী।"

"চন্দ্ৰমা-বদনী জনক-নন্দিনী"ৰ প্ৰেম পৰিমলৰ এনে পৰশ পাই ৰামে "প্ৰেমৰ বিজ্ঞান" সম্বন্ধে জ্ঞান আহৰণ কৰিবলৈ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰে।

বিষয়-বস্তু—দুৰ্মুখৰ মুখে নগৰে-প্ৰান্তৰে সীতাদেৱীৰ কুৎসা-কলঙ্ক-ৰটনাৰ বহুতো আপচু কথা শুনি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই পত্নীত্যাগ কৰি কলঙ্ক-মুক্ত হবলৈ প্ৰতিজ্ঞা কৰে; ৰাজমন্ত্ৰী আৰু ভ্ৰাতৃবৰ্গৰ বাধা নিষেধ উপেক্ষা কৰি সীতাক গঙ্গাতীৰৰ অৰণ্যত থৈ আহিবলৈ লক্ষ্মণক আদেশ দিয়া হয়। সীতাদেৱীয়েও মৃত্যু-সংকল্প লৈ গঙ্গাতীৰত বসতি কৰেগৈ। ঘটনাচক্ৰত বাল্মীকিৰ দৃষ্টিত পৰি তেওঁ মুনিৰ আশ্ৰম পালেগৈ আৰু তাত মুনি-পত্নীসকলৰ আদৰ-অভ্যৰ্থনাত সন্তুষ্ট হৈ অতিথি হৈ থাকিল। ইপিনে অযোধ্যা-বাসীয়ে আৰোপ কৰা পাপ-অপৰাদৰ পৰা নিষ্কণ্টক হবলৈ বুলি ৰামে অশ্বমেধ যজ্ঞ পাতিলে আৰু অশ্বতালত 'জয়পত্ৰ' সংযোগ কৰি অশ্বমেধৰ অশ্ব চতুৰ্দ্দিশে

প্ৰেৰণ কৰিলে। বাল্মীকিৰ আশ্ৰমত মাথোঁ এই অশ্ব শিশুদ্বয়ৰ হাতত আবদ্ধ হয় আৰু উদ্ধাৰৰ বাবে ৰণ কৰোতে লক্ষ্মণ-ভৰত-শত্ৰুঘ্ন শিশুদ্বয়ৰ হাতত নিহত হয়। ভায়েকহঁতৰ মৃত্যু-বাতৰি শুনি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ স্বয়ং সসৈন্যে আশ্ৰমত উপস্থিত হোৱাত শিশুদ্বয়ৰ হাতত তেওঁো নিহত হয়। শিশুদ্বয়ে আনন্দত উত্ৰাৱল হৈ চাৰিও ভায়েকৰ বধবাৰ্ত্তা মাকক জনায়গৈ। ইপিনে শৱ-দাহৰ যথাযোগ্য ব্যৱস্থাৰে চিতা নিৰ্মাণ কৰি ৰামৰ দেহ তুলিব ধৰোতেই সীতাদেৱীও আহি তাত জাপ দি পৰে আৰু বাল্মীকিয়ে বাধা দি ঘটনাৰ আদ্যোপান্ত বিবৰি মৃত-সঞ্জীৱনীৰে চাৰিও জনা বীৰ-পুঙ্গৱক পুনৰ্জীবিত কৰি তোলে। ইয়াৰ পিছত তেওঁলোক অযোধ্যালৈ উলটি গৈ মহাপয়োভৱে অশ্বমেধ মহাযজ্ঞ সমাধা কৰে। এই যজ্ঞত জানকীক লগত লৈ বাল্মীকিও উপস্থিত হয়। লৱ-কুশে ৰামায়ণী-গীত গাই উপস্থিত জনতাক মোহিত কৰে আৰু সীতাদেৱীয়ে পাতাল প্ৰৱেশ কৰি নিষ্কৃতি লাভ কৰে।

'বৈদেহী-বিচ্ছেদ'ৰ আগত ৰামায়ণী আখ্যান লৈ ৰচনা কৰা নাটক আমাৰ সাহিত্যত দুই-তিনিখন থাকিলেও লৱ-কুশৰ আখ্যান-মূলক নাটক এইখনেইহে প্ৰথম। আগৰ কেইখন পৌৰাণিক নাটকত থকাৰ দৰে ইয়াতো পৌৰাণিক আখ্যান ভাগৰ মাজতে ঠায়ে ঠায়ে নাট্যকাৰৰ মৌলিক চিন্তা আৰু সমাজ-চেতনাই আত্মপ্ৰকাশ নকৰি থকা নাই। বাল্মীকিৰ আশ্ৰমত দেখা দিয়া ভলুকা নামৰ লিতিকাইজন ত্ৰেতাযুগৰ নহয়, আধুনিক যুগৰ বামুণৰ বহুৱা-সদৃশ। সি সুবিধা পালেই তাৰ নমস্য গুৰুজনকো ঠাট্টা-বিদ্ৰূপৰ বাণ নেমাৰি নেৰে। তাৰ মতে সুন্দৰী যুৱতী সীতাৰ সুকোমল পৰশত বুঢ়া মুনিৰ খোজত "থৌকি-বাথৌকি" লাগিছে, বাপুৱে মালাগুটি জপিবলৈ এৰা যেন লাগিছে; এই প্ৰসঙ্গত সি গীত এটি জুৰি এইদৰে ৰহস্য কৰে—

"বাপু কেনে মজাৰ ঢৌ
এই চিপত পৰি যাব দহনবীয়া বৌ॥
বাপুৰ চকুৰ কেনে পাক্
ত'ত দেখিয়েই অবাক্
পেট ভৰি মজা কৰি
খোৱা বাপু মৌ॥" (৩য় অঃ ১ম গৰ্ভাঙ্ক)

৬ষ্ঠ পট

'ভ্ৰমৰঙ্গ'ৰ আদৰাণী ভমকা ফুল

মহাকবি চেক্স্‌পিয়েৰৰ 'Comedy of Errors' নাটকৰ 'ভ্ৰমৰঙ্গ' নাম দি অসমীয়া ৰূপান্তৰ কৰা হয় ১৮৮৭-৮৯ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত। অসমীয়া সাহিত্যত এয়ে ইংৰাজী নাটকৰ প্ৰথম অসমীয়া ভাঙনি। ভাঙনি-কোঁৱৰসকল আছিল—বজ্ৰধৰ বৰুৱা, ঘনশ্যাম বৰুৱা, গুঞ্জানন বৰুৱা আৰু ৰমাকান্ত বৰকাকতী।* এওঁলোক তেতিয়া উচ্চশিক্ষা লাভৰ উদ্দেশ্যে কলিকতাত আছিলগৈ আৰু সেই কালছোৱাৰ ভিতৰতে ঢৌতে খৰমাৰি ইংৰাজী নাটকখনিৰ অসমীয়া ভাঙনি কৰি উলিয়ালে।

ভাঙনি-কোৱঁৰ চাৰি গৰাকিৰ চমু পৰিচয়—

বজ্ৰধৰ বৰুৱা (১৮৬৪-১৮৯৪ খৃঃ)—তেওঁ নগাওঁত জন্ম লাভ কৰি সেই জিলাৰে চৰকাৰী হাইস্কুলৰ পৰা ১৮৮২-৮৩ চনত এণ্ট্ৰেন্স পৰীক্ষাত প্ৰথম বিভাগত উত্তীৰ্ণ হয়। সেই পৰীক্ষাত তেওঁ ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাত সকলো ছাত্ৰৰ ভিতৰত সৰ্বোচ্চ নম্বৰ পাই সোণৰ আৰু ৰূপৰ পদক লাভ কৰে; লগতে এটি বৃত্তিও পাই কলিকতাত উচ্চশিক্ষা লাভ কৰে। এই কালছোৱাৰ ভিতৰতে তেওঁ তিনিজন সহপাঠীৰ লগ লৈ 'ভ্ৰমৰঙ্গ' নাটকখনি লিখে আৰু ঘৰৰ অৱস্থা টনকিয়াল হোৱা বাবে নিজ খৰছত ১৮৮৭-৮৯ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত ইয়াক ছপা কৰি উলিয়ায়। কলিকতাৰ পৰা বি-এল্ পাছ কৰি আহি তেওঁ কিছুদিন নগাওঁত ওকালতি কৰে; তাৰ পিছত কিছুদিন চব্‌ডেপুটি কাম কৰে আৰু ১৮৯৪ চনত ইহসংসাৰৰ পৰা চিৰদিনলৈ বিদায় লয়।

ঘনশ্যাম বৰুৱা—(১৮৬৭-১৯২৩ খৃঃ) ১৮৬৭ খৃষ্টাব্দত গোলাঘাটত ঘনশ্যাম বৰুৱাৰ জন্ম হয়, ১৮৮২-৮৩ চনত তেওঁ শিৱসাগৰৰ পৰা এণ্ট্ৰেন্স পৰীক্ষা পাছ কৰি কুৰি-টকীয়া বৃত্তি লৈ কলিকতাৰ প্ৰেচিডেন্সি কলেজত পঢ়ে আৰু ১৮৮৭ চনত বি.এ

---

* ৰজনীকান্ত বৰদলৈয়ে 'ভ্ৰমৰঙ্গ'ৰ অভিনয়-বৰ্ণনা প্ৰসঙ্গত ৰমাকান্ত বৰকাকতীৰ ঠাইত শিৱৰাম বৰদলৈৰ নাম উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে।

দ্ৰঃ 'নাটঘৰৰ অভিজ্ঞতা'—বেণুধৰ ৰাজখোৱা, 'বাসন্তী' ৫ম বছৰ ৩য় সংখ্যা। 'মোৰ জীৱন সোঁৱৰণ'ত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই লিখিছে যে এই ভাঙনি-কাৰ্য্যত তেওঁ আৰু শিৱৰাম বৰদলৈ সহায়ক আছিল। 'ভ্ৰমৰঙ্গ' নামটো শিৱ বৰদলৈৰ সৃষ্টি।

'পাছ' কৰে। এওঁ কিছুদিন কলিকতা এ.এচ.এল্ ক্লাবৰ যুটীয়া সম্পাদক আছিল; ইজন সম্পাদক আব্দুল মজিদ (পাছত চি-আই-ই); বি-এ 'পাছ' কৰি উঠি বৰুৱাই বি-এল্ পঢ়ে আৰু সেই কালছোৱাত বাকী তিনিজন সহপাঠীৰ সৈতে 'ভ্ৰমৰঙ্গ'ৰ ভাঙনিত সহযোগ কৰে। কলিকতাৰ পৰা উলটি আহি তেওঁ গোলাঘাটত ওকালতি আৰম্ভ কৰে আৰু তাত সুনাম লভি "বৰ উকীল" নাম পায়। কেইবছৰমান তেওঁ গোলাঘাট হাইস্কুলত বিনা বেতনে শিক্ষকতাও কৰিছিল। এসময়ত তেওঁ অসম কাউন্সিলৰ সদস্য নিৰ্বাচিত হৈ সম্মান লাভ কৰি ৰাইজৰ সেৱা কৰে আৰু কিছু দিন অসম কাউন্সিলৰ ভাইচ-প্ৰেচিডেণ্ট নিযুক্ত হয়। ১৯১৪ চনৰ পৰা বৰুৱাৰ গাত 'অসম এচোচিয়েচন'ৰ সম্পাদকৰ ভাৰ পৰে। এই দৰে চৰ্কাৰী, ৰাজহুৱা, সামাজিক আদি বিবিধ কামত কৃতিত্ব দেখুৱাই ১৯২৩ চনত বৰুৱাই ইহলীলা সম্বৰণ কৰে।

ৰমাকান্ত বৰকাকতী—(১৮৬০-১৯৩৫ খৃঃ) শিৱসাগৰ মহকুমাৰ চাৰিং মৌজাৰ দুৱৰা-কাকতী গাৱঁত ১৮৬০ খৃষ্টাব্দত ৰমাকান্ত বৰকাকতীৰ জন্ম হয়। শিৱসাগৰ হাইস্কুলৰ পৰা এণ্ট্ৰেঞ্চ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ কুৰি-টকীয়া জলপানী লৈ তেওঁ কলিকতাত বি-এ পাছ কৰে আৰু কলিকতা হাইকোৰ্টত অসমীয়া অনুবাদকৰ কাম কৰিবলৈ লয়। তাৰ পিছত বি-এল্ 'পাছ' কৰি সেই চাকৰিতে বহুদিন থাকে; ত্ৰিশ বছৰ কাৰ্য্যকালৰ অন্তত যোৰহাটত বসতি কৰিবলৈ লয় আৰু ১৯৩৫ চনত স্বৰ্গী হয়। 'ভ্ৰমৰঙ্গ' অনুবাদ-কাৰ্য্যত তেওঁ বাকীকেইজনৰ সৈতে সহযোগ কৰি সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত সুনাম অৰ্জন কৰে। লম্বোদৰ বৰাৰ 'শকুন্তলা'ৰ প্ৰকাশ-বিষয়তো তেওঁ ভালেখিনি সহায় কৰিছিল।

গুণ্জানন বৰুৱা—(১৮৬০-১৯৩৬ খৃঃ) 'ভ্ৰমৰঙ্গ' অনুবাদকসকলৰ ভিতৰত চতুৰ্থ জন আছিল গুণ্জানন বৰুৱা। ১৮৬০ চনত শিৱসাগৰত এওঁৰ জন্ম হয় আৰু তাৰে পৰা ১৮৮২-৮৩ চনত এণ্ট্ৰেঞ্চ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ কলিকতাত উচ্চ শিক্ষা লাভ কৰে। ১৮৮৯ চনত কলিকতাৰ পৰা বি-এল্ 'পাছ' কৰি তেওঁ শিৱসাগৰত ওকালতি কৰেহি। কলিকতাৰ এ-এচ-এল্ ক্লাবৰ প্ৰতিষ্ঠাতা সকলৰ ভিতৰত তেওঁ অন্যতম। 'ভ্ৰমৰঙ্গ'-ভাঙনিত তেওঁ সতীৰ্থসকলৰ লগত সহায় কৰাৰ উপৰিও নিজে চেক্সপিয়েৰৰ 'Merchant of Venice'ৰ অসমীয়া ভাঙনি এখনিও কৰে। ১৯৩৬ চনত তেওঁৰ মৃত্যু হয়।

'ভ্ৰমৰঙ্গ' নাটক—'ভ্ৰমৰঙ্গ'-নাটকখনি ইংৰাজী নাটকৰ হুবহু অনুবাদ নহয়। ইংৰাজী পৰিৱেশৰ মাজতে অসমীয়া পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰি লিখকসকলে ইংৰাজী নাটকৰ অসমীয়া ভাঙনিৰ এটা অভিনৱ কৌশল ইয়াতেই পোন প্ৰথম দেখুৱালে। সেয়েহে আদ্‌বাতী হলেও হাস্যমধুৰ নাটকৰূপে ইয়াৰ মূল্যাঙ্কন আজিও অটুত হৈ আছে। অইন

কি, অসমত এনে এটা সময়ো আছিল যেতিয়া থিয়েটাৰ কৰিবলৈ হলে শিল্পীসকলৰ হাতত কেৱল 'ভ্ৰমৰঙ্গ' নাটকখনিহে হাতত পৰিছিল।

এই ভাঙনিত স্থান-দ্ৰব্য, পাত্ৰ-পাত্ৰী প্ৰায়বোৰ বিষয়ৰে পাশ্চাত্য নাম-ধামৰ প্ৰাচ্য ৰূপান্তৰ কৰা হৈছে, যেনে—

ইংৰাজী নাম	অসমীয়া ৰূপান্তৰ
Solinus, the Duke of Ephesus	মায়াপুৰৰ ৰজা অজিতসিংহ
Aegeon, a merchant of Syracuse	কামপুৰৰ সাউদ ধনবৰ
Aemilia, wife of Aegeon	সুমথিৰা

বহু ঠাইত চমু ইংৰাজী বচনসমূহ অনুবাদকৰ হাতত পৰি বিস্তৃতি লাভ কৰিছে, যেনে—"The capon burns, the pig falls from the spit"—অসমীয়া ৰূপান্তৰ, "ভাত শুকাই কৰ্কৰা হল, আঞ্জা চেঁচা হল, ভজা খৰিকাত দিয়া মাছ মচমচীয়া শুচি পাতত দিয়াৰ দৰে হল।" (১ম অঙ্ক ২য় দৃশ্য)। ই অনুবাদ নহয়, কিন্তু অসমীয়া ৰূপান্তৰ। সেইদৰে যাদুকৰ আৰু স্কুল মাষ্টৰ পিঞ্চ্ (Pinch) এ এঠাইত কৈছে—

"I charge thee, Satan, housed within this man,
To yield possession to my holy prayers,
And to thy state of darkness hie thee straight."
(Act. IV. Sc 4)

ইয়াৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰত টকক বেজে ভূত-জৰা মন্ত্ৰ মাতিছে এইদৰে—

"নমো চক্ৰবান উতপতি ভৈলা।
ত্ৰিদশ দৈত্যৰ মায়া সংহৰিবে লৈলা॥
চৌষষ্টি যোগিনীৰ বাণ কাটি খণ্ড খণ্ড কৰিলা।
হুম্ হুম্ গিৰ্ গিৰ্ সাগৰৰ মলা।
উপজিল বসুমতী কান্দনি কলা॥" ইত্যাদি

(দীঘলকৈ ফু মাৰি গাত সৰিয়হ ছটিয়াই দিয়ে)।

নাটকত গীত সংযোগ সেই দিনৰ এটা যেন অপৰিহাৰ্য্য ৰীতি। এই ৰীতিৰ অনুকৰণত মূল ইংৰাজী নাটকত গীত নাছিল যদিও অসমীয়া ৰূপান্তৰত লিখকসকলে চাৰিটাকৈ গীত সংযোগ কৰিছে; উদ্দেশ্য, সৰস মাধুৰ্য্য-প্ৰদান, অভিনয়ৰ ৰুচিৰতা-ভঙ্গ; কাৰণ, নাটকৰ মূল উদ্দেশ্য অভিনয়। দ্বিতীয় অঙ্কৰ ১ম দৰ্শনৰ শেষত প্ৰেম-আকলুৱা পুৰুষৰ প্ৰেম-চিত্ৰ এটি দাঙি ধৰিবৰ মনেৰে ভৱাই গীত গাইছে—

"পুৰুষ ভোমোৰা প্ৰায়, উৰি ফুৰি মউ খায়" ইত্যাদি।

তৃতীয় অঙ্কৰ ২য় দৰ্শনৰ আৰম্ভণিতে আকৌ তৰাই প্ৰাকৃতিক শোভাৰ বৰ্ণনা দি গীত এটি গাই কামপুৰীয়া নিৰঞ্জনৰ মন মুহিছে। সেইদৰে ৪ৰ্থ অঙ্কৰ ২য় দৰ্শনৰ আৰম্ভণিত আৰু ৫ম অঙ্কৰ আৰম্ভণিত গীতৰ সংযোগে নাট্য ৰসৰ পুষ্টিসাধন কৰিছে। শেষৰ এই গীতটি তাপসী এগৰাকীৰ মুখত দিয়া হৈছে। ৰঙ্গভূমিৰূপী এই পৃথিৱীখনৰ দুদিনীয়া বেহাৰৰ ব্যৰ্থতা দেখুৱাই তেওঁ গায়—

"হে প্ৰভু দয়ালু হৰি
মাতিছো কাকুতি কৰি
ভৱলীলা সাঙ্গ কৰি দিয়া শ্ৰীচৰণে স্থান" ইত্যাদি।

'শকুন্তলা'ৰ সুকোমল পদ-ধ্বনি*

লম্বোদৰ বৰা (১৮৬০—১৮৯২)—শকুন্তলা (১৮৮৭)

বি-এল্ 'পাছ' কৰি লম্বোদৰ বৰাই কহিমা হাইস্কুলৰ প্ৰধান শিক্ষক ('হেড্ মাষ্টাৰ') ৰূপে কাম কৰে আৰু সেই সময়তে মহাকবি কালিদাসৰ 'অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্' নাটকৰ অসমীয়া ভাঙনি কৰে। মহাকবিৰ এই অনুপম কাব্যৰ ভাঙনি পৃথিবীৰ প্ৰায় সকলো ভাষাতে ইতিমধ্যে হৈ গৈছে। অসমীয়াত ইমান দিনে হোৱা নাছিল আৰু বৰাদেৱৰ আশাশুধীয়া চেষ্টাত অসমীয়াত ইয়াৰ প্ৰথম ভাঙনি ওলাল; অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এটা অভাৱ পূৰণ হ'ল। ১৮০৯ শকৰ ভাদ মাহত এই কিতাপ প্ৰকাশ হয়। কলিকতা হাইকোৰ্টৰ অনুবাদক আৰু 'ভ্ৰমৰঙ্গ' নাটকৰ অন্যতম অনুবাদক ৰমাকান্ত বৰকাকতী দেৱে এই কিতাপ প্ৰকাশত ভালেখিনি সহায় কৰে। পণ্ডিত-প্ৰবৰ ঈশ্বৰ চন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰৰ সংস্কৃত 'শকুন্তলা'ক আশ্ৰয় কৰি বৰাদেৱে এই ভাঙনি যুগুত কৰিছে।

অনুবাদ-কাৰ্য্য সহজ নহয়। শব্দগত অনুবাদ বহুক্ষেত্ৰত অসম্ভৱ হৈ পৰে। এই কিতাপৰ অনুবাদ বহু ঠাইত শব্দগত হৈছে যদিও ঠায়ে ঠায়ে এই নীতি ৰক্ষণ কৰিব পৰা হোৱা নাই আৰু তেনে ঠাইত ভাবানুবাদৰ আশ্ৰয় লব লগীয়া হৈছে। কোনো কোনো ঠাইত শ্ৰুতি-কটুতাৰ হাত সাৰিবলৈ নতুন শব্দৰ আমদানি কৰা হৈছে, যেনে, মূলৰ 'আয়ুষ্মন্' শব্দৰ ঠাইত 'স্বৰ্গদেও' (১ম অঙ্ক), 'সদস্য' শব্দৰ ঠাইত 'সমজুৱা' (৩য় অঙ্ক), 'উষীৰ' শব্দৰ ঠাইত 'গান্ধ-বিৰিঙ্গা' (৩য় অঙ্ক), 'বৈতালিক'ৰ ঠাইত 'স্তুতি-পাঠক' (৫ম অঙ্ক), 'শ্যালক'ৰ ঠাইত 'জেঠেৰী' (৬ষ্ঠ

*['শকুন্তলা'ৰ পাতনিত লম্বোদৰ বৰাৰ নামটো লম্বোদৰ দাস ৰূপে পোৱা যায়। কিন্তু একেখন কিতাপৰে বাকলি-পিঠিত 'বৰা' লিখা আছে আৰু 'বৰা' উপাধিৰেই তেওঁক আজিও জনা যায়]।

অঙ্ক), 'বয়স্য'ৰ ঠাইত 'সমনীয়া' (৬ষ্ঠ অঙ্ক) আদি প্ৰয়োগ উল্লেখযোগ্য। সংস্কৃত শ্লোক বিলাকৰ অনুবাদ বহু ঠাইত মূলৰ সৈতে অৰ্থ-সঙ্গত ভাবে ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে,—যেনে, শকুন্তলাৰ ৰূপ বৰ্ণনা কৰোতে দিয়া মূল সংস্কৃত শ্লোকৰ ভাঙনি এটা তলত দিয়া হল—

"অনাঘ্ৰাতং পুষ্পং কিসলয়মলূনং কৰৰুহৈ
ৰনাৱিদ্ধং ৰত্নং মধু নৱমনাস্বাদিতৰসম্।
অখণ্ডং পুণ্যানাং ফলমিৱ চ তদ্ৰূপমনঘং
ন জানে ভোক্তাৰং কমিহ সমুপস্থাস্যতি ৱিধিঃ"॥

(২য় অঙ্ক)

ভাঙনি—

"তেওঁৰ ৰূপটি এটি গোন্ধ নোলোৱা ফুলৰ নিচিনা, নখ নলগোৱা কুঁহিপাতৰ নিচিনা, নিবিন্ধা মণিৰ নিচিনা, সোৱাদ নোলোৱা ন মৌৰ নিচিনা আৰু পুণ্য ৰাশিৰ অখণ্ড ফলৰ নিচিনা। জগতত বিধাতাই কাক এই নিৰ্মল ৰূপটিৰ ভোগী কৰে কব নোৱাৰো।"

প্ৰাকৃত ভাষাত ৰচনা কৰা গীতৰ ঠাইত অনুৰূপ ভাবাৰ্থবোধক অসমীয়া গীত ৰচনা কৰিবলৈ গৈও অনুবাদকে কোনো কোনো ঠাইত ভাবানুবাদৰ আশ্ৰয় লবলগীয়া হৈছে, যেনে—

"অহিনৱ হুলোলুবো তুমং
তহ পৰিচুম্বিঅ চূঅমঞ্জৰিং
কমলৱসইমেত্তনিব্বুদো
মহুঅৰ বিস্মুমৰিদো সি ণং কহং"

(৫ম অঙ্ক)

ইয়াৰ সঙ্গীত-ৰূপ ভাঙনি—

(সুৰ আৰু তাল 'আলেয়া আড়াঠেকা')

"ভুলিছা আম মঞ্জৰী কিয় হেৰা মধুকৰ
আগেয়ে চুম্বন কৰি তাইৰ মধুৰ অধৰ।
নতুন মধু বাসনা
কৰি পুৰাতন ঘিণা
পূৰিছা সুখ-কামনা সঙ্গে মাত্ৰ কমলৰ॥"

প্ৰাকৃত শ্লোক-গীত ফাকিৰ প্ৰকৃত অৰ্থ—হে মধুকৰ, তুমি নতুন মধুলোভী। চূতৰ মঞ্জৰীক নতুন দেখি চুম্বন কৰি (আমৰ ন মলৰ ৰস খাই) এৰি আহি এতিয়া

[illegible] কমলৰ লগত থাকি (পদুম ফুলৰ বস মাখোন খাই) সুখ কৰিবলৈ [illegible] [illegible]ইক (চ্যুত মঞ্জৰীক) কিয় পাহৰিছা ? (৫ম অঃ)

দুই-চাৰিটা গীতৰ অনুবাদ প্ৰায় শব্দানুগত হৈ পৰিছে, যেনে—

"স্বসুখ-নিৰভিলাষঃ খিদ্যসে লোকহেতোঃ
প্ৰতিদিনমথৱা তে বৃত্তিৰেৱংৱিধৈৱ।
অনুভৱতি হি মূৰ্দ্ধা পাদপস্তীব্ৰমুষ্ণং
শময়তি পৰিতাপং ছায়য়া সংশ্ৰিতানাম্" ॥
(৫ম অঙ্ক)

ইয়াৰ অনুবাদ—

(ভৈৰৱী—ঠুংৰী)

"জয় জগত-পতি তুমি মহামতি
পৰহেতু কেলেশ তোমাৰ।
নিজ সুখ এৰা পৰহিত কৰা
প্ৰতিদিনেই বৃত্তি তোমাৰ ॥
যেনে তৰু সৱ, কৰে অনুভৱ
মহাতাপ মূৰত নিজৰ।
ছায়া দান কৰে দুখ-তাপ হৰে
প্ৰতিদিনে আশ্ৰিত জনৰ।" (৫ম অঃ)

এই অনুবাদত কেৱল প্ৰথম শাৰী অনুৱাদকৰ মৌলিক সংযোগ, বাকীখিনি শব্দানুগত-প্ৰায়। সঙ্গীতৰূপে গেয় আৰু বচনৰূপে বাচ্য এনে অনুৱাদ মঞ্চোপযোগী নহব পাৰে, তথাপিও সাহিত্যৰূপে লম্বোদৰ বৰাৰ 'শকুন্তলা' এক সাৰ্থক সফল অনুৱাদ বুলি নোৱাৰি।

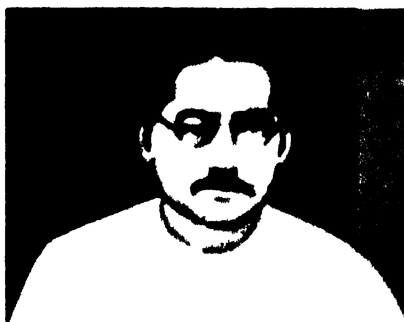
'জোনাকী'ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱ



লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা



পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা



দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ-বৰুৱা

'জোনাকী'ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ চিত্ৰ, লগতে, স্থানান্তৰত দিয়া 'অতুল হাজৰিকা', 'কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য' আৰু 'প্ৰবীণ ফুকন'ৰ চিত্ৰ কেইখন শ্ৰীঅতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা দেৱৰ সৌজন্যত প্ৰাপ্ত।



বেণুধৰ ৰাজখোৱা



চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা

৭ম পট

'জোনাকী'ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱৰ ৰণভেৰী

অসমত বগা-বঙালৰ প্ৰথম কদম্ পৰোতেই এজাক শকুনিৰো প্ৰৱেশ ঘটিল। ঢোলৰ লগত টেমেকা এই শকুনিগণৰ বিষ-নিশ্বাসত অসমৰ বিদ্যালয় আৰু আদালতত অসমীয়া ভাষা তিষ্ঠিব নোৱাৰা হ'ল, ইয়াৰ ঠাইত বঙালী ভাষাই মেৰ-পাক দি ৰহিল। ভাষা-সাহিত্য-ৰূপী পৱিত্ৰ ধৰ্মক্ষেত্ৰত কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণ হ'ল। 'জোনাকী'ৰ জেউতিত পঞ্চপাণ্ডৱে ৰণভেৰী বজালে এইদৰে—

(১) লক্ষ্মীনাথে লৌকিক সাধুকথাৰ ৰকবাণিত ধেমেলীয়া নাটৰ আধাৰ-শিলা স্থাপন কৰিলে;

(২) পদ্মনাথে বুৰঞ্জীৰ নগ্ন সত্যত ছন্দ-সজ্জাৰ ৰহণ সানি সাজ-বসন কাৰেং সাজিলে;

(৩) দুৰ্গাপ্ৰসাদে বাস্তৱ-ধৰ্মী ধেমেলীয়া নাটৰ জোলোঙা কান্ধত লৈ নতুন ৰগৰ তুলিলে;

(৪) বেণুধৰ ৰাজখোৱাই লঘু-গুৰু কথাৰ দোমোজাত লেখনী বুলালে;

(৫) চন্দ্ৰধৰে মধুলেহি বৃত্তি লৈ দূৰ-দূৰণিৰ মধু আহৰণ কৰি নতুন মৌচাক সাজিলে।

পূৰ্ববৰ্ত্তী নাট্যকাৰ সৱৰ প্ৰচাৰ-ধৰ্মী নাট্য কলাই মূৰ লুকালে; নাট্যৰসৰ নতুন ভুমুক ওলাল। পঞ্চপাণ্ডৱৰ ভৈৰৱী নিনাদেৰে শকুনিৰ প্ৰতিশোধ লোৱা হ'ল। কুৰু-সৈন্যই প্ৰমাদ গণিলে।

এই পঞ্চপাণ্ডৱৰ কিঞ্চিৎ পৰিচয়—

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা (খৃঃ ১৮৬৮-১৯৩৮) (লৌকিক সাধু কথাৰ ৰকবাণিত, ধেমেলীয়া নাটৰ আধাৰ-শিলা স্থাপক)

লিতিকাই—(খৃঃ ১৮৮৯)
দেৱযানী—(খৃঃ ১৯১১)
নোমল, পাঁচনি, চিকৰ্ পতি-নিকৰ্ পতি—(খৃঃ ১৯১৩)
চক্ৰধ্বজ সিংহ, বেলিমাৰ, জয়মতী কুঁৱৰী—(খৃঃ ১৯১৫)
গদাধৰ ৰজা—(খৃঃ ১৯১৮)
হৰবৰল—(খৃঃ ১৯৩১)
বৰবৰুৱাৰ বেতাল কই বিপদি—(খৃঃ [illegible])

নাট্যকাৰৰ পৰিচয়—১৮৬৮ খৃষ্টাব্দত শিৱসাগৰৰ এক সম্ভ্ৰান্ত বৈষ্ণৱ পৰিয়ালত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ জন্ম হয়। শিৱসাগৰতে তেওঁ স্কুলীয়া শিক্ষা সাং কৰি কলেজীয়া শিক্ষা লাভৰ বাবে কলিকতালৈ যায়। তেওঁ তাত থকা কালছোৱাৰ ভিতৰত ১৮৮৯ চনত কলিকতাত 'জোনাকী' কাকতৰ প্ৰকাশ হয় আৰু এই কাকতৰ যোগেদিয়েই তেওঁৰ সাহিত্যিক জীৱন আৰম্ভ হয় বুলিব পাৰি। এই সময়তে বঙ্গদেশৰ এক অভিজাত ঠাকুৰ বংশৰ সৈতে তেওঁৰ বৈৱাহিক সম্বন্ধ ঘটে। তেওঁ গোটেই জীৱন প্ৰায় অসমৰ বাহিৰত কটাব লগীয়া হয়। উৰিষ্যাৰ সম্বলপুৰতো বহুদিন কাঠৰ ব্যৱসায় কৰি জীৱন নিৰ্বাহ কৰিব লগীয়া হৈছিল। অসমৰ বাহিৰত থকা সত্বেও তেওঁ দিনে-নিশাই অসমৰ চিত্ৰ-বিচিত্ৰ ৰূপকেহে মাথোন তেওঁৰ কল্পনা ৰাজ্যত দেখিবলৈ পাইছিল আৰু সেয়ে তেওঁৰ সাহিত্যত ৰূপে-ৰসে-গন্ধে বিধে বিধে বিকসিত হৈ প্ৰতিভাত হৈছিল। গদ্য, পদ্য, নাটক, প্ৰবন্ধ-নিবন্ধ, সমালোচনা আদি সাহিত্যৰ প্ৰায় প্ৰতিটো দিশতেই তেওঁ হাত দিছিল আৰু য'তে হাত দিছিল তাতে কৃতিত্ব অৰ্জন নকৰি থকা নাই। বেজবৰুৱাৰ নাম ললেই আমাৰ পোনেই মনত পৰে তেওঁৰ হাস্যৰসাত্মক ৰচনাবোৰলৈ। নাট্যকাৰৰূপেও তেওঁৰ কৃতিত্ব ৰচনাৰ হাস্যৰসাত্মক দিশবোৰত আৰু ধেমেলীয়া নাটবোৰতহে অধিক।

লৌকিক সাধুকথাৰ ওপৰত ধেমেলীয়া নাটৰ আধাৰ-শিলা স্থাপনঃ— তেওঁৰ ধেমেলীয়া নাট এইকেইখন, 'লিতিকাই', 'নোমল', 'পাঁচনি', 'চিকৰপতি-নিকৰপতি', 'হযবৰল', 'বেজবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠবিংশতি'। 'লিতিকাই' নাটখনৰ প্ৰকাশ 'জোনাকী'ৰ ১ম সংখ্যাত আৰম্ভ হৈ দ্বাদশ সংখ্যাত সমাপ্ত হয়। 'মোৰ জীৱন সোঁৱৰণ'ত বেজবৰুৱাই লিখিছে যে, ১৮১০ শকৰ মাঘ মাহত 'জোনাকী'ৰ প্ৰথম সংখ্যা ওলায়। সেই সংখ্যাৰ পৰা এবছৰলৈকে লেঠাৰি নিছিগাকৈ 'লিতিকাই' নাটখনি ছপা হৈ থাকে। প্ৰতি সপ্তাহৰ শনিবাৰ আৰু দেওবাৰৰ দিনা তেওঁ কলিকতাৰ ইডেন উপবনৰ নিৰ্জান গছৰ তলত বেঞ্চৰ ওপৰত বহি 'লিতিকাই'ৰ একো আধ্যা লিখিছিল। 'লিতিকাই'ৰ সাধুটো তেওঁৰ মনত থকা বাবে কোনো 'প্লট' নগঢ়ি মনত যেনে ভাবে আছিল তেনে ভাবেই একেবাৰেই লিখি গৈছিল আৰু ইয়াৰ যোগেদিয়েই অসমীয়া সাহত্যত বেজবৰুৱাই ধেমেলীয়া নাটৰ পাতনি মেলিলে বুলি কব পাৰি। হেম-গুণাভি-ৰুদ্ৰৰ পিছত প্ৰায় ডেৰকুৰি বছৰ অসমীয়া সাহিত্যত বিশেষ গধুৰ নাট ওলোৱা নাই। এই কালছোৱা ধেমেলীয়া নাটৰ আৱিৰ্ভাৱ কাল। এই সময়ত বঙ্গ-সাহিত্যৰ কবলত পৰি অসমীয়া সাহিত্য প্ৰায় লুপ্তপ্ৰায় হব ধৰিছিল। জনসাধাৰণৰ মাজত উচ্চ শিক্ষা-দীক্ষাৰ প্ৰসাৰ প্ৰায় হ্ৰাস পাই আছিছিল। এনে

এটা দুৰ্যোগৰ দোমোজাত আমাৰ সাহিত্যিক কেইজনমানে ধেমেলীয়া নাটেৰে বাইজৰ মাজত কলা-কৃষ্টি বিলাস-বিনোদৰ যোগান ধৰিলে।

তেওঁৰ ধেমেলীয়া নাটবোৰ দুই শ্ৰেণীত বিভক্ত কৰিব পাৰি—(১) অনুকৃত, (২) মৌলিক। পৌৰাণিক নাট 'দেৱযানী'ত বাদে বেজবৰুৱাৰ প্ৰথম ৰচিত নাট চাৰিখন অনুকৃত আৰু লৌকিক সাধু কথাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ৰচিত। আধুনিক অসমীয়া নাট্য সাহিত্য পাশ্চাত্যৰ অনুকৰণত যুগুত কৰা বুলি যি এটা মত প্ৰচলিত হৈ আছে, সি কেৱল নাটকৰ বাহ্যিক ৰূপটোতহে। বেজবৰুৱাৰ ধেমেলীয়া নাট্যাৱলীলৈ মন কৰিলেই দেখা যায় যে সেই সময়ত তেওঁৰ পাশ্চাত্য অনুকৰণৰ প্ৰেৰণা-স্থলী ইংৰাজী আৰু বঙালী সাহিত্যই বেছি। কিন্তু ইংৰাজী আৰু বঙালী ধেমেলীয়া নাটবোৰ এনেকুৱা সাধুকথাৰ ৰূপান্তৰ নহয়: এইবোৰ সামাজিক, কল্পনামূলক, অথবা পৌৰাণিক।

লিতিকাই—নিতাই, সতাই, ভোলাই, মনাই, তিতাই, পুহাই আৰু ৰসাই নামৰ সাতটা নিচেই অজলা ককাই-ভাই আছিল। পিতাকৰ মৃত্যুৰ পিছত সিহঁত হাহাকাৰত পৰিল। এদিন জোনাক-ৰাতি কেউটি একেলগে ওলাই গৈ কোৰ মাৰি থোৱা পকা চপৰাণি এহালিচা দেখি তাকে সাগৰ বুলি ভাবি সাতুৰি পাৰ হব ধৰিলে। এইদৰে ৰাতি পুৱাল আৰু সিপাৰ হৈ সিহঁত সাতজন আছেনে নাই গণি চাব ধৰিলে। প্ৰতিটোৱে গণি নিজক বাদ দিয়ে আৰু শেষত ছজন মাত্ৰ হয়গৈ। এনেতে তাত দেউৰাম বামুণ উপস্থিত। অজলাহঁতৰ কাণ্ড দেখি টেঙৰ বামুণে সুধিলে বোলে হেৰোৱা ভায়েকটোক উলিয়াই দিলে সিহঁতে তেওঁক কি দিব। কেউটাই তেওঁৰ ঘৰত বন্দী হৈ থাকিব বুলি কথা দিলে আৰু সেই মতে থাকিলগৈ। গজ মূৰ্খ সিহঁত! বামুণৰ বহুৱা হৈ সিহঁতে কতনো অদ্ভূত অপকৰ্ম নকৰিলে! এদিন বামুণৰ মাকৰ মূৰৰ ওপৰত ধানৰ ডাঙৰি পেলাই মূৰ্খহঁতে বুঢ়ীৰ মৃত্যু পৰ্য্যন্ত ঘটালে। তেতিয়া বামুণেও তাৰ লোৰ তুলিবলৈ বুলি সিহঁতক বধ কৰাৰ এটা অপূৰ্ব্ব্ঘাত উপায় উলিয়ালে। সেইমতে এদিন গছৰ প্ৰকাণ্ড ডাল এটা কাটি সিহঁতক কাণপাতি ধৰিবলৈ কয়। তিতাইত বাজে হোলগোজ ভকত ছটাই তাকে শুনি কাণপাতি ধৰিলে আৰু মৃত্যু-মুখত পৰিল। তিতাই অলপ টেঙৰ। যি কাণপাতি নধৰিলে আৰু সেইবাবে কোনো মতে জানিবা সাৰিল। তাকো বামুণে জেঠৈৰিয়েকৰ হতুৱাই বিষ খুৱাই মৰোৱাৰ চেষ্টা কৰি চিঠি দিছিল, কিন্তু তিতায়ে বামুণৰ চিঠিখন বদলাই বাটত অইন এখন লিখি দিলে যে বামুণৰ খুলশালিয়েকক তাৰ লৈতে বিয়া দিব লাগে। সেইমতে তিতায়ে দেউৰাম বামুণৰ খুলশালিয়েকক বিয়া কৰাই লৈ ঘৰ পালেহি। বামুণে ঘটনা বিপৰীত দেখি তাজ্যব মানিলে।

নোমল—নাহৰ-ফুটুকা নামেৰে এটা হোজা গাৱঁলীয়া মানুহ, নিচলী তাৰ ঘৈণীয়েক। সিহঁতৰ পাঁচোটাকৈ ল'ৰা উপজি উপজি মৃত্যু-মুখত পৰে। শেষৰ পেট-মোচা ল'ৰাটো ওপজাত ঘৈণীয়েকৰ কথা মতে নাহৰ-ফুটুকা গোঁসাই-ঈশ্বৰৰ ঘৰলৈ গ'ল ল'ৰাটোৰ বাবে নিৰ্মালি-প্ৰসাদ এফেৰা আনিবলৈ বুলি ; লগতে গোঁসাই-ঈশ্বৰৰ মুখে তাৰ নাম এটাও আনিব। নাহৰ-ফুটুকাৰ এটা দোষ যে সি যেই সেই কথাকে থিতাতে পাহৰি যায়। আথেবেথে গৈ সি এদিন আঠীয়াবাৰী সত্ৰাধিকাৰ গোঁসাইৰ ঘৰত সেই উদ্দেশ্যে উপস্থিত হৈছেগৈ। গোঁসায়ে ল'ৰাটোৰ নাম 'নোমল' থ'লে। কিন্তু সি আহোঁতে বাটতে পাহৰি ঘৰ পাই "নেমেল" "নেমেল" কৈ চিঞৰিব ধৰিলে। নাওঁ মেলিব খোজা কেইটামান নাৱৰীয়াই তাকে শুনি সিহঁতক নাওঁ মেলিবলৈ বাধা দিয়া বুলি ভাবি তাক কিলালে। ইয়াৰ পিছত সি 'নোমল'ৰ বদলি 'নহবৰ হ'ল ঐ' 'নহবৰ হ'ল' এইবুলি বাৰে বাৰে চিঞৰি আছে। ইয়াকে শুনি সমদল-যাত্ৰা কৰি অহা গায়ন-বায়নৰ দল এটাই তেওঁবিলাকক ঠাট্টা কৰা বুলি ভাবি তাক আকৌ মাথ-মাৰ সোধালে। 'নোমল' নামটো তাৰ আৰু মনত নপৰিল ! সি ঘৰলৈ গৈ ঘৈণীয়েকৰ আগত নামটো 'নেমেল' দিয়া বুলিহে ক'লেগৈ।

পাঁচনি—ধৰ্মাই নামৰ গাৱঁৰ এজন পাঁচনি ; তেওঁ ঘৰলৈ অতিথি আহিলে ভাল পায়, কিন্তু ঘৈণীয়েক তাৰ বিপৰীত। এবাৰ আলহীক তাই পাঁচনিৰ হতুৱাই ঢেকী-থোৰাৰে খেদালে ; আকৌ এবাৰ আলহী এজনক মেকুৰী-পোৱালিৰ মঙহেৰে ভাত খুৱাব বুলি ফাকি দি ছল কৰি খেদাই পঠিয়ালে।

চিকৰ্পতি-নিকৰ্পতি—চিকণপুৰ ৰাজ্যৰ বিচাৰালয়ত নানাৰকমৰ বিচাৰ চলিছে। কিন্তু তাত থকা বিখ্যাত চিকৰ্পতি নামৰ চোৰ এটা কোনো মতেই ক'তো ধৰা নপৰে। এবাৰ ৰজাই তাক কয় যে সি যদি ৰজাৰ হাতৰ আঙুলিৰ চিৰি আঙঠিটো চুৰ কৰি নিব পাৰে তেতিয়াহলে তাক বৰ-চোৰৰ খিতাপ দিব। চিকৰ্পতি সেই কাৰ্য্যত কৃতকাৰ্য্য হ'ল আৰু তাক বৰ-চোৰ খিতাপ দিলে। তাৰ অসাধাৰণ বুদ্ধিৰ কথা জানিব পাৰি ৰজায়ো তেওঁৰ জীয়েকৰ বাবে ৰজাৰ ল'ৰা এটা যোগাৰ কৰি দিবলৈ তাকে ঘটক পাতিলে। ৰাজ-অনুৰোধ ৰক্ষা কৰি সেই উদ্দেশ্যে এদিন গৈ সি ডিঙা নগৰৰ ৰজাৰ ঘাটত নাও বান্ধিলেগৈ। তাতো নিকৰ্পতি নামে এটা বৰ-চোৰ আছে। সি বুদ্ধি কৰি নাৱৰ সকলো বস্তু লুটি তাৰ বান্ধি ঘৰলৈ যাব ধৰিলে। চিকৰ্পতিয়ে সেই চোৰেই যে নিকৰ্পতি এই কথা জানিব পাৰি নিকৰ্পতিৰ দৰে নিজকে সজাই তিনি-পৰীয়া নিশা নিকৰ্পতিৰ ঘৰ পালেগৈ আৰু নিকৰ্পতিৰ ঘৈণীয়েকক চুৰি মালবোৰ উলিয়াই দিবলৈ ক'লে, নহলে ৰজাই হেনো ধৰাই নিবহি। নিকৰ্পতিৰ ঘৈণীয়েকে তাকে নিজৰ গিৰিয়েক বুলি ভাবি সকলো বস্তু উলিয়াই দিয়ে আৰু সি লৈ গুচি যায়।

পিছদিনা পুৱা নিকৰ্‌পতিয়ে প্ৰকৃত ৰহস্য বুজিব পাৰি লবালবিকৈ গৈ চিকৰ্‌পতিক ঘাটত লগ ধৰিলেগৈ, দুয়ো থিতাতে মহামিত্ৰ হৈ পৰিল আৰু নিকৰ্‌পতিৰ বুদ্ধি-পৰামৰ্শ মতে কাম কৰি চিকণপুৰৰ ৰজাক জোঁৱায়েক যোগাৰ কৰি দিলে তাৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধি হ'ল।

লৌকিক সাধুকথাৰ ভেটিত ৰচিত হোৱা বাবে নাট কেইখনৰ মূল বিষয়-বস্তুত বেজবৰুৱাৰ মৌলিকত্ব নাই আৰু সেই পিনৰ পৰা চাবলৈ গলে কেউখন নাটৰ কাহিনী সম্বন্ধে মন্তব্য কৰিবলগীয়া বিশেষ একো নাই। তথাপিও স্থান-কাল-বিভাগত, কাহিনী-উপস্থাপনত, ৰচনা-ৰীতিত আৰু ঠায়ে ঠায়ে সামাজিক চিত্ৰ চিত্ৰণত লিখকৰ মৌলিকত্বই দেখা দিছে। 'লিতিকাই'ত সাতোটা ভায়েক-ককায়েকৰ ই যে ডেকা-কালৰ কাহিনী এই কথা সাধুটোৰ পৰাই জনা যায়। ইয়াৰ ঘটনাস্থলী ৰংপুৰ। 'নোমল' একে দিনৰ ঘটনা মাথোন। 'পাঁচনি' আৰু 'চিকৰ্‌পতি-নিকৰ্‌পতি'ৰ কাল নিৰ্ণয় কৰিব নোৱাৰি; মূল চৰিত্ৰ কেইটাৰ জীৱনব্যাপি ঘটি থকা বিভিন্ন ঘটনাৰ বিৱৰণ ইয়াত নাটকীয় আকাৰত উপস্থাপিত কৰা হৈছে। একোখন ঠাইৰ ঘটনা বুজাবলৈ সেই ঠাইৰ বাবে একোটা সুকীয়া 'দৰ্শন' দিয়া হৈছে আৰু ইয়াৰ ফলত কোনো কোনো 'দৰ্শন' অতি চমু হোৱা বাবে অভিনয়-বিষয়ত কিঞ্চিৎ অসুবিধা নহৈ থকা নাই। উদাহৰণ স্বৰূপে, নাৰৱীয়াইতক 'নেমেল' বুলি কবলৈকে 'নোমল'ত এটা সুকীয়া 'দৰ্শন' সংযোজন কৰিবলগীয়া হৈছে (৪ৰ্থ দৰ্শন)। সেইদৰে "নহবৰ হ'ল ঐ নহবৰ হ'ল" বুলি কবলৈ আকৌ এটা 'দৰ্শন' দিয়া হৈছে (৫ম দৰ্শন)। সেইদৰে 'পাঁচনি'ৰ ৪ৰ্থ 'দৰ্শন'ত পাঁচনিয়ে ঘৈণীয়েকক নামঘৰত বস্তি এগছ দিয়াৰ কথাবাৰ মাথোন কৈছে; আৰু ইয়াৰ বাবে দৃশ্যান্তৰ একেবাৰে অনাৱশ্যক। এইবোৰ কথা অন্যান্য 'দৰ্শন'ৰ সৈতে সহজে সংযুক্ত কৰিবৰ উপায় থকা সত্বেও সুকীয়া দৃশ্য দিয়াত নাট্যকাৰে অভিনয়-দিশটোলৈ সিমান মনোনিৱেশ নাই কৰা যেন দেখা যায়। অন্যান্য 'দৰ্শন'বোৰত স্থান-কালৰ প্ৰযোজনাত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য্য হৈছে। কাহিনীৰ জকাবোৰ সাধুকথাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হলেও ঠায়ে ঠায়ে নাট্যকাৰৰ সমাজ-চেতনাই ভুমুকি মাৰি মূল সাধুকথাৰ চাৰিবেৰৰ ভিতৰতে নানাভাৱে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে। তাৰে কেইটামান উদাহৰণ তলত দিয়া হ'ল—

(১) তেওঁৰ চৰিত্ৰবোৰ প্ৰায়েই বৈষ্ণৱ-ভাবাপন্ন। তেওঁলোকৰ মুখত কথা-প্ৰসঙ্গত কীৰ্ত্তন-দশমৰ পদ-আবৃত্তি আৰু কৃষ্ণকথা অতি সঘন। 'লিতিকাই'ত নিভায়ে জাত লগাই গায় "পাৰ কৰাএ ৰঘুনাথ সংসাৰ সাগৰে"; তিতায়ে গায়—"চন্দ্ৰবাত অনুৰে কৃষ্ণক নিলে হৰি" ইত্যাদি। তিতায়ে সাধুকথা এটা কওঁতেও "কৃষ্ণক চিন্তি" বুলিহে আৰম্ভ কৰে; ইও আকৌ 'ৰবসবাহ' খাবলৈ যোৱা বুঢ়া-বুঢ়ীৰ সাধুহে। সেইদৰে

দেউৰামেও হাতত ফুলৰ কুকি লৈ কীৰ্ত্তনৰ পদ মাতিহে প্ৰৱেশ কৰিছে—"পাচে ত্ৰিনয়ন দিব্য উপবন" ইত্যাদি। 'নোমল'ত ভাগৱতীয়ে দশাৱতাৰ স্তোত্ৰৰ এফাকি গাই গীতা-ভাগৱত আদি শাস্ত্ৰৰ আলোচনা কৰিব ধৰে। ইয়াত উল্লেখ কৰা আঠীয়াবাৰী সত্ৰখনো বৈষ্ণৱ সত্ৰৰ অনুৰূপে কল্পনা কৰা হৈছে। গোঁসায়ে মাধৱদেৱৰ 'দধিমথন' নাটৰ আখৰা কৰিবলৈ ভকতক আদেশ দিয়ে। পাঁচনি'ত ধৰ্মাই পাঁচনিয়ে হৰি-নাম স্মৰণ কৰি একাধিকবাৰ বৈষ্ণৱী শাস্ত্ৰৰ পদ মাতে—"যত দেখা ভাৰ্য্যা-পুত্ৰ সবে অকাৰণ" (৩য় দৰ্শন), "কুকুৰ শিৰ্কাল গাধৰো আতমা ৰাম" (৫ম দৰ্শন)। 'চিকৰ্ পতি-নিকৰ্ পতি'ত চৰ্কাৰী আদালততো বিশ্বেশ্বৰ উকীলৰ মুখত কথা-প্ৰসঙ্গত "হৰি কথা অমৃতৰ সম্যকে অমৃত প্ৰাণ" শুনা যায় (১ম দৰ্শন); ৰামানুজ, শঙ্কৰাচাৰ্য্য আদি বিষয়েও আলোচনা হয়।

(২) নাটবোৰত বিয়া-সবাহ আদি যিবোৰ অনুষ্ঠানৰ দৃশ্য দেখুউৱা হৈছে, সেইবোৰ অসমীয়া গীত-পদ, জোৰানাম, যোজনা-ফকৰা আদিৰে ভৰপূৰ।

(৩) উনবিংশ শতিকাৰ শেষভাগত বঙালী ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতিয়ে অসমৰ ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতিক জপতিয়াই ধৰি মূৰ দাঙিব নোৱাৰা কৰি পেলাইছিল। 'নোমল'ত আঠীয়াবাৰীৰ সত্ৰাধিকাৰে বঙ্গলা নাট ৰচনা কৰা কথাৰ উল্লেখ আছে আৰু তাৰ গুণ বখানি গোঁসায়ে আৰু কেহোঁৰাম গায়নে এইদৰে কৈছে—" বঙ্গলা নাটকৰ বৰ তেজ। অঙ্কীয়া নাটৰ নিচিনাতো আৰু সি মেৰ্ মেৰীয়া নহয়।" গোঁসাই—"এৰা, মাধৱদেৱে কৰা অঙ্কীয়া 'দধিমথন' আৰু মোৰ এই বঙ্গলা 'দধিমথন' এই দুখন মিলালেই বুজিব পাৰিবা। মোৰ নাটৰ পৰা কালি নতুনকৈ ৰচনা কৰা গীত এটাৰ মূৰৰ ফাকি গাওঁ শুনা, পিছৰ কেইফাকি মনত নাই—

"আৰে নন্দ আইল, নন্দ আইল,
নন্দ আইল ত্বৰা,
আৰে দুজন লোক দাড়ায় আছে
খাই কি নেখায় গুৱা।"

কেহোঁ—কি সুন্দৰ! কি সুন্দৰ! ৰচনাৰ কি তেজ! এইবাৰেই আৰু-বেলি প্ৰভুজগন্নাথে কৰা বঙ্গলা 'সীতা স্বয়ম্বৰ' ভাৱনাত মানুহে নামঘৰ নধৰা হৈ পৰিছিল, আৰু মহাপুৰুষৰ অঙ্কীয়া 'সীতা স্বয়ম্বৰ' ভাৱনাত তেনে মানুহ হোৱা কোনে ক'ত দেখিছে?" (তৃতীয় দৰ্শন)।

(৪) প্ৰাচীন অসমৰ কৃত্ৰিম পত্ৰ-লিখন-ৰীতি এটা 'লিতিকাই'ত পোৱা যায়। তিতাইক বধ কৰাবলৈ দেউৰামে জেঠেৰীয়েকলৈ এইদৰে চিঠি লিখিছিল—

"৺শ্ৰীশ্ৰীহৰি

ৰংপুৰ। কস্য পত্ৰমিদং মাৰ্গশীৰ্ষ ৩ শকে ১৬০৮।

মম প্ৰাণাধিক জ্যেষ্ঠেৰি!

কাৰণ কেইবা দিবস যাৱৎ তোমাৰ মঙ্গলামঙ্গল পাবৰ জন্যে গৌণ হোৱা দেখি চিন্তিতাত্যন্ত আছো। পত্ৰ লিখি চিন্তা দূৰ কৰিবা এইমাত্ৰ ভাপ।

১ দফা—তদনন্তৰ এই পত্ৰবাহক মোৰ লিতিকাই। সি আমাক স্বামী-স্ত্ৰী উভয়কে মধ্যৰাত্ৰি নিদ্ৰিতাৱস্থাত ঘৰত জুই দিয়া পুৰি মাৰিবৰ জন্যে প্ৰেৰিত আছিল।·········ইত্যাদি।

অলমতিবিস্তৰেণ। ইতি

তোমাৰ স্নেহ এৱ মঙ্গলাকাংক্ষী

শ্ৰীদেৱৰাম দেৱ শৰ্ম্মাণঃ।"

লৌকিক সাধুকথাবোৰ যুগ-নিৰপেক্ষ হলেও "চিকৰ্পতি-নিকৰ্পতি'ৰ প্ৰথম দৰ্শন অৰ্থাৎ বিচাৰালয় দৃশ্যত অসমৰ বৃটিছ ৰাজত্বৰ আদি যুগৰ কাছাৰীঘৰৰ বিষয়-ববায়া উকীল, আচামী, গুচৰীয়া, পেচ্কাৰ আদিৰ চলন-ফুৰণ, কথা-বতৰাৰ এটা বাস্তৱ চিত্ৰ দেখিবলৈ পোৱা যায়।

কাহিনী-বিষয়ত নাট্যকাৰ লৌকিক সাধুকথাৰ ওচৰত ধৰুৱা হলেও স্থান-কালৰ সঙ্গতি ৰাখি তাক নিয়াৰিকৈ উপস্থাপিত কৰাত তেওঁৰ নাট্যকলা-কৌশলৰ পৰিচয় পোৱা গৈছে। কেউটা কাহিনী প্ৰায় অলৌকিক আৰু অস্বাভাৱিক হোৱা বাবে ধেমেলীয়া নাটৰ বিষয়-বস্তু ৰূপে অনুপযোগী হোৱা নাই। তাতে লিখকৰ ৰসমধুৰ প্ৰকাশভঙ্গীয়ে অদ্ভূত ৰূপে ক্ৰিয়া কৰি ৰসৰ মৌ-চাক সজাই সকলোকে তাৰ সোৱাদ দিব পাৰিছে। বেজবৰুৱাই ভাষাৰে ইন্দ্ৰজাল ভৰি প্ৰকাশভঙ্গীৰে মোহিনী বাণ মাৰিব পাৰে। তেওঁ ধেমেলীয়া নাট কেইখনত যি ভাষা প্ৰয়োগ কৰিছে সি গাৱঁলীয়া কথ্য ভাষাৰ হুবহু ৰূপ। তাত নাটকীয় ভাষা বুলিবলৈ একো নাই; জতুৱা ঠাঁচ, প্ৰবচন, ফকৰা-যোজনা, গীত-পদ আদিৰে ভাষা মেত্মৰা। নিচলীয়ে 'নোমল'ত কান্দি থকা কেচুৱাটিক নিচুকাইছে এইদৰে—

"ঐচ্ ঐচ্ এ বান্দৰ পোৱালি।
বাঢ়ৈ টোকাই লৈ যায় পিঠি জোকাৰি॥"

'লিতিকাই'ত তিতায়ে ভাবিছে—"কি ভয়ঙ্কৰ কথা। কি মহা কাণ্ড। গুৰু! গুৰু!! বিটলীয়াৰ কথাটো গোটেই মিছা!······কঠালগুটি ভাতত দি একাঁহী ভাত খোৱা বামুণে নাহৰতকৈ সুকাঠি ওলাবলৈ আছিছে! (৩য় অঃ)

শ্ৰব্য সাধুকথাক দৃশ্যকাব্যলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাত নাট্যকাৰ সফল হৈছে।

সন্দেহ নাই; কিন্তু কেইটামান কথাই নাট্যকাৰৰ ৰসৰাজৰূপী গৌৰৱত দোষৰ কিঞ্চিৎ ছিটিকিনিও নেপেলাই থকা নাই। কোনো কোনো নাটত তেওঁ খোৰা, খোনা, পেটুৱা বামুণ, মহন্ত আদি চৰিত্ৰৰ যোগেদি হাস্যৰস সৃষ্টিৰ চেষ্টা কৰিছে। কোনো কোনো ঠাইত মানুহৰ অশুদ্ধ ভাষা আৰু উচ্চাৰণ-গত দোষ লৈ তেনে প্ৰয়াস কৰিছে, কোনো কোনো ঠাইত সাম্প্ৰদায়িক ৰীতি-নীতি দুই এটাৰ ওপৰতো বিৰূপ মন্তব্য কৰি এই চেষ্টা কৰা দেখা যায়। সংস্কৃত প্ৰহসনবোৰত দেৱ-দেৱতাসকলৰ অঙ্গ-বিকলতা আৰু চাৰিত্ৰিক বৈসাদৃশ্য দেখুৱাই ঠায়ে ঠায়ে হাস্যৰসৰ উদ্ভাৱনাৰ চেষ্টা আছে। বেজবৰুৱাৰ নাটত এনে চেষ্টা সংস্কৃত প্ৰহসনৰেই সুদূৰ-প্ৰসাৰী প্ৰতিবিম্ব হব পাৰে। কিন্তু এনে চেষ্টা যুক্তিকৰ নহয়, মানৱ-সমাজৰ ৰুচিকৰ নহয়। 'লিতিকাই'ত মনাই খোনা, তিতায়ে বামুণৰ সাধুকথা এটা কওঁতে বামুণৰ লগুণডালৰ ওপৰত যিটো দৃষ্টি পেলালে সি বামুণ সম্প্ৰদায়ৰ ৰুচি-বিগৰ্হিত। বেজে বামুণক কৈছে যে তেওঁ গাৰ পৰা লগুণডাল নাতৰালে তেওঁৰ সেই জাতি-লাও খাই হোৱা পেটৰ অসুখ ভাল নহব। বামুণে সেইদিনাৰ পৰা ভয়ত লগুণডাল হাতত ওলোমাই লৈ ফুৰিব ধৰিলে।

পূৰ্ণাঙ্গ সামাজিক নাট্যৰূপে বেজবৰুৱাই এখনো নাট লিখা নাই যদিও 'হুযবৰল' আৰু 'বৰবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠ বিংশতি'ত এইবিধ নাটৰ অকণ আভাস পাবলৈ আছে। তিনি-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট 'হযবৰল'ত আধুনিক শিক্ষিতা নাৰীৰ এটি চাৰিত্ৰিক দিশ ফুটি উঠিছে। হেড্‌মাষ্টৰ গোলোক চন্দ্ৰ বৰাৰ পত্নী ৰুক্মিণী বৰা এগৰাকী আই-এ পাছ শিক্ষিতা নাৰী; তেওঁ মহিলা সমিতি এখনৰ সম্পাদিকাও। ললিতা নামৰ অইন এগৰাকী বি-এ পাছ শিক্ষিতা নাৰী; তেওঁ বাগিছা এখনৰ পৰিচালক পীতৰামৰ পত্নী। দুয়ো গৰাকী মহিলা সমাজ-সেৱিকাৰ আদৰ্শৰূপে অঙ্কিত হৈছে; কিন্তু অৰ্থাভাৱত তেওঁলোকৰ অৱস্থা ক্ৰমান্বয়ে অতি শোচনীয় হৈ পৰিল। কেৱল সমাজ-সেৱাই মানুহক সুখুৱায়, জীৱিকা-উপাৰ্জ্জনৰ বাবে মানুহক টকা লাগে, আৰু টকা উপাৰ্জ্জন কৰিব লাগিলে মানুহজন অলপ টকুটকীয়া হব লাগে। নাটখন প্ৰকাশ হয়—'বাঁহী'ৰ ১৮৫৩ শক, বিংশতম বছৰ একাদশ সংখ্যাত। 'বৰবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠ বিংশতি'ও অইন এখন ক্ষুদ্ৰ সামাজিক নাট। ইয়াৰো প্ৰকাশ হয় 'বাঁহী'ৰ ১৮৫৪ শক, একবিংশতিতম বছৰ ৭ম সংখ্যাত।

[পৰৱৰ্ত্তী পৃষ্ঠাত এই নাটখনৰ আৰু 'গদাধৰ ৰজা'ৰ আলোচনা দ্ৰষ্টব্য]

চক্ৰধ্বজ সিংহ—এই নাটখনৰ মূল বিষয়-বস্তু নাট্যকাৰে হেমচন্দ্ৰ গোস্বামীৰ 'শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ' নামৰ প্ৰবন্ধ, গেইট্ চাহাবৰ 'অসম বুৰঞ্জী' আৰু উপেন্দ্ৰনাথ বৰুৱাৰ কিতাপ এখনৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰিছে। প্ৰথমটো প্ৰবন্ধ তাহানি 'ঊষা' নামৰ

কাকতত প্ৰকাশ হৈছিল। গোস্বামীদেৱৰ মতে শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ ১৬৬৮ খৃষ্টাব্দত শেষ হয়। ১৬৭০ খৃঃত চক্ৰধ্বজ সিংহৰ মৃত্যু ঘটে আৰু উদয়াদিত্য ৰজা হয়। কিন্তু গেইট্ চাহাবৰ বুৰঞ্জী আৰু অন্যান্য দুই এখন বুৰঞ্জীৰ মতে উদয়াদিত্যৰ দিনতহে এই যুদ্ধ সমাপ্ত হয় বুলি কোৱা আছে। বেজবৰুৱাই গোস্বামীদেৱৰ মত অনুসৰণ কৰি শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ চক্ৰধ্বজসিংহৰ দিনতে আৰম্ভ হৈ তেওঁৰ দিনতে শেষ হয় বুলি দেখুৱাইছে। জয়ধ্বজ সিংহ ৰজাৰ দিনত আউৰেংজীবৰ আদেশ অনুসৰি বিপুল সৈন্যবাহিনী লৈ মিৰজুম্‌লা অসম পায়হি আৰু ৰজাৰ সৈতে সন্ধিৰ প্ৰস্তাৱ কৰি যুদ্ধ অভিলাষ এৰি উলটি গুচি যায়। চক্ৰধ্বজ সিংহই (ৰাজত্বকাল ১৬৬৩-১৬৭০ খৃঃ) সন্ধিৰ প্ৰস্তাৱ মতে তেওঁৰ দিনত মোগলৰ প্ৰাপ্য ধন-বিত নিদিয়াত মিৰজুম্‌লাই পুনৰ আহি যুদ্ধ ঘোষণা কৰে। এয়ে শৰাইঘাট ৰণৰ সূত্ৰপাত। লাচিত বৰফুকনৰ সেনাপতিত্বত অসমীয়াই দেহে-কেহেঁ এই ৰণত যোগ দিয়ে আৰু ইয়াতে মোগলৰ শোচনীয় পৰাজয় ঘটে। "মোৰ দেশতকৈ মোমাই ডাঙৰ নহয়"—দেশপ্ৰাণ লাচিতৰ এই অমৰ বাণীয়ে এই যুদ্ধত মন্ত্ৰশক্তিৰ দৰে বিদ্যুৎ-সঞ্চাৰে যি অলৌকিক ফল দেখুৱালে সি অসমীয়াৰ প্ৰাণত আজিও উৎসাহ-উদগনিৰে কৰ্ত্তব্যৰ ইঙ্গিত দি আহিছে।

'চক্ৰধ্বজ সিংহ' পাঁচ-অঙ্কীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাট। প্ৰকাশ-ভঙ্গী সৰল সহজ গদ্য, ঠায়ে ঠায়ে গীত-পদ ফকৰা-যোজনা আদিয়ে নিৰস গদ্যৰ বুকুত সৰস কাব্য সুধা ঢালি উপাদেয় কৰি তুলিছে। দুটামান চৰিত্ৰৰ মুখত হাস্য ৰসাত্মক কবিতাৰ সঘন উক্তিয়ে বুৰঞ্জীমূলক নাটখন একোবাৰ যেন ধেমেলীয়া নাটৰ শ্ৰেণীলৈ টানি নিব খোজে। তথাপিও বুৰঞ্জীৰ জুমুঠিতেইহে নাট্যৰস সৃষ্টি হৈছে। স্বৰ্গদেও চক্ৰধ্বজ সিংহ নাম-ভূমিকাৰূপে দুই-চাৰিবাৰ মাথোন দেখা দিলেও, এই চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাট্যবস্তু স্থাপিত হোৱাত চক্ৰধ্বজ সিংহ নামাকৰণ যুক্তি-সঙ্গত। মোগল ৰজাক সন্ধি-চুক্তিমতে প্ৰাপ্য ধন-বিত্ দিবলৈ বাধা দি চক্ৰধ্বজ সিংহই ৰজাৰ বৰ-চ'ৰাত ঘোষণা কৰিলে "পাটচালৈ পঠিয়াবলৈ বুলি যি সাত লাখ টকা বৰঙ্গণি তোলা হৈছিল, সেই টকা আৰু দিয়া নাযায়, তাৰে যুদ্ধৰ খৰচ চলোৱা যাব।" (১ম অঙ্ক ১ম দৰ্শন)। ইয়াতেই নাট্য-বস্তুৰ 'আৰম্ভ'। ৰজাই লাচিতক 'বৰফুকন' খিতাপ দি ৰণৰ বাবে প্ৰস্তুত হবলৈ আদেশ দিয়ে; বাঁহৰাবীৰ যুদ্ধক্ষেত্ৰত ৰজাৰ জয়ধ্বনি-সূচক ভকতৰাম ওজাৰ "জয় জয়োল্লাস" উলাহ উদাত্ত বাণীত উল্লাসিত হৈ অসমীয়া সৈন্যই লাচিতৰ অধীনত ৰণত জপিয়াই পৰে। এইখিনিতেই নাটৰ 'প্ৰযত্ন'। কিন্তু 'প্ৰাপ্ত্যাশা', 'নিয়তাপ্তি' আৰু 'ফলাগম' নামৰ বাকী তিনিটা অৱস্থাৰ নিৰূপণ কৰি দেখুৱাবলৈ নাটখনত থল নাই। শৰাইঘাটৰ যুদ্ধৰ বাবে

সৈন্য-সামন্তকে আদি কৰি যুদ্ধৰ যাৱতীয় আহিলা-পাতি-প্ৰস্তুতিৰ বাতৰি দিয়া হ'ল; প্ৰধান যুদ্ধখনৰ আগতে হৈ যোৱা বাঁহবাৰী, কাজলীমুখ, ইটাখলি আৰু ৰৰনদীৰ মুখৰ খণ্ডযুদ্ধ চাৰিখনতো অসমৰ বিজয় বাতৰি চৰিত্ৰৰ মুখেদি প্ৰচাৰিত হোৱা শুনা গ'ল। সেইদৰে শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ-জয়ৰ বাতৰিও চৰিত্ৰ-সমূহৰ মুখে মুখেই থাকিল। আদিৰপৰা অন্তলৈকে যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত এই কাহিনীটো নাট্যকাৰে একেবাৰে যুদ্ধশূন্য কৰি ৰূপায়িত কৰি পেলাইছে। প্ৰায়বোৰ বাতৰিয়েই চিঠি-পত্ৰৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰাত এপিনে নাটকীয় কৌশল এটিৰ আভাস পোৱা যায় যদিও, নাট্যৰস-সৃষ্টিৰ পিনৰ পৰা চালে এই কৌশল নাট্যকলা ৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিব নোৱাৰি। কাৰণ, ৰস-সৃষ্টিয়েই যদি নাটকৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হয়, ই ৰস-সৃষ্টিত বাধা জন্মাইছে যেতিয়া এই কৌশলত কুশলতা নাই। তদুপৰি এখন পত্ৰ-বহুল নাটৰূপে সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত অভিহিত হোৱাত এই কৌশল দোষতহে পৰিগণিত হৈছে বুলিব লাগিব। অৱশ্যে হাস্যৰসিক বেজবৰুৱাই ইয়াৰ প্ৰতিকাৰৰ ব্যৱস্থা কৰিছে অইন প্ৰকাৰে। গজপুৰীয়াক কেন্দ্ৰ কৰি তেওঁ যি ৰস-সৃষ্টি কৰিছে সেয়ে নাটখনৰ মূল ৰসাধাৰ। চেনেহী, ৰূপহী আৰু শদীয়াখোৱা গোহাঁই সম্পৰ্কত যি উপকাহিনী উপস্থাপিত হৈছে সিও ৰস-সঞ্চাৰত সহায় নকৰি থকা নাই। তথাপিও শৰাইঘাটৰ নিচিনা যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত গাৰ নোম শিঁয়ৰা কাহিনী এটাত এনে লঘুৰসে নাটৰ গাম্ভীৰ্য্য ৰক্ষা কৰাত সহায় কৰা নাই।

উপকাহিনী :—নাটখনৰ মূল কাহিনীৰ লগত দুটা উপকাহিনী সংযোগ কৰা হৈছে—

(১) গজপুৰীয়া-উপকাহিনী।

(২) চেনেহী-ৰূপহী-শদীয়াখোৱা-উপকাহিনী।

দুয়োটাই নাট্যকাৰৰ মৌলিক চিন্তাপ্ৰসূত। চেনেহী লাচিতৰ বৰ জীয়াৰী, বয়স যোল বছৰ। ৰূপহী সৰু জীয়াৰী, বয়স চৌধ্য বছৰ। শদীয়াখোৱাগোহাঁই চেনেহীৰ প্ৰেমপাশত আৱদ্ধ হয় আৰু তেওঁলোকৰ তালৈ সততে আহ-যাহ কৰি অৱশেষত চেনেহীক লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। শদীয়াখোৱাগোহাঁইৰ কোনো প্ৰতিদ্বন্দ্বী নথকাত তেওঁ প্ৰণয়িনীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰাত বিশেষ বাধা পাবলৈ নহ'ল। গজপুৰীয়া-চৰিত্ৰটো মূলতঃ মহাকবি চেক্স্পিয়েৰৰ King Henry IV ৰ Falstaff ৰ অনুকৰণত অঙ্কন কৰা হৈছে। কিন্তু বেজবৰুৱাৰ ৰসস্ৰাৱী লেখনীৰ পৰশ পাই ই একেবাৰে মৌলিক চৰিত্ৰ যেন হৈ পৰিল। গজপুৰীয়া আদহীয়া, কিন্তু বয়সে তেওঁক বুঢ়া কৰিব পৰা নাই, কামে-কাজে কথাই-বতৰাই গোটেইজন বঙে বঙিয়াল। সিদ্ধিৰাম, জপৰা, টকৌ, টোকোৰা তেওঁৰ খেমালিৰ লগৰীয়া; সিহঁতৰ সৈতে তেওঁ লাওপানী খায়; আৰু

গজপুৰীয়ানীয়ে যেতিয়া আহি সেই পানীটোপাৰ যোগান ধৰে গজপুৰীয়াই প্ৰেম-মদিৰাত উত্ৰাৱল হৈ গায়—

"বুঢ়াৰ পীৰিতি শিলৰ খুটি
পোতগৈ আছে পাতাল ফুটি।"

গজপুৰীয়া তিকতা-সেকুৱা মানুহ। শৰাইঘাটৰ ৰণ আৰম্ভ হ'ল। গজপুৰীয়াও তালৈ গ'ল, কিন্তু লগতে তেওঁৰ জীউলাউ গজপুৰীয়ানীবাইকো লৈ যায় আৰু ৰণক্ষেত্ৰত নানা তৰহৰ ৰং-ৰহস্যৰ সৃষ্টি কৰে। ৰণৰ অন্তত মৰা সৈন্যৰ কাপোৰ-কানি সংগ্ৰহ কৰি আনিবলৈ যাওঁতে গিৰিয়েক-ঘৈণীয়েক হালেই ৰাজবিষয়াৰ হাতত ধৰা পৰে। শেষত জানিবা ৰবৰুকনে দুয়োকে হোজা বুলি জানিব পাৰি দোষ মৰিষণ কৰি কোনমতে বিদায় দিয়ে।

বেলিমাৰ—

"অসমৰ বেলিমাৰ নীলাতে হেঙ্গুলী
তাৰে আঁকি গলে পট।
ডেকা চাঙে কাচিলে ভাওলৈ নাচিলে
কিটিপৰ নেপালে তত।" (মনাই বৰাগী)

জাতি-দ্ৰোহৰ অগনিয়ে চিৰ-স্বাধীন অসমক কেনেকৈ শ্মশানত পৰিণত কৰিলে, মানৰ আক্ৰমণত অসমৰ স্বাধীনতা-ৰবি ('বেলি') কিদৰে অস্ত ('মাৰ') গ'ল 'বেলিমাৰ' তাৰেই নাটকীয় ৰূপ। পাঁচ-অঙ্কীয়া এই বুৰঞ্জীমূলক নাটখন বেজবৰুৱাৰ কেউখন নাটৰ ভিতৰতে বৃহত্তম। প্ৰত্যেকটো অঙ্কতে কেবাটাকৈও দৃশ্য (দৰ্শন) দিয়া হৈছে; কোনোটো অঙ্কত দৃশ্য-সংখ্যা দহ পৰ্য্যন্ত। চৰিত্ৰ-সংখ্যাও তিনি কুৰিৰ ওপৰ, অভিনয়ৰ বাবে অসুবিধাজনক।

নাট্য-বস্তুৰ উপকৰণ ঘাইকৈ দুখন কিতাপৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা হৈছে—ৰায়বাহাদুৰ গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ 'আসাম বুৰঞ্জী' আৰু গেইট চাহাবৰ বুৰঞ্জী। ৰচনাৰ প্ৰকৃত সময় জনা নেযায়; প্ৰকাশৰ সময় ১৯১৫ খৃষ্টাব্দ (আঘোন মাহ)। উল্লেখযোগ্য যে এই একেটা বছৰৰ ভিতৰতে বেজবৰুৱাৰ তিনিওখন বুৰঞ্জীমূলক নাটেই প্ৰকাশ হয়। অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষ ভাগ আৰু ঊনবিংশ শতিকাৰ আদি ভাগ অসমৰ অমাৱস্যা যুগ। অসমৰ স্বাধীনতা-বেলি লাহে লাহে ম্লান হৈ আহি এই কালছোৱাৰ ভিতৰতে একেবাৰে মাৰ গ'ল। ৰজা চন্দ্ৰকান্ত সিংহ আৰু পুৰন্দৰ সিংহই অসমৰ স্বাধীনতা-আকাশৰ শেষ নক্ষত্ৰ। বিদেশীৰ কবলত পৰি তেওঁলোকৰো মান-মৰ্য্যদা গ'ল, অসমৰ জাতীয়তাৰ বান্ধ ক্ৰমান্বয়ে শিথিল হৈ আহিল; অসমীয়া আত্ম-বিস্মৃত হ'ল; জ্ঞান-ভ্ৰষ্ট হ'ল—এই শোকাবহ দৃশ্যই কবি-প্ৰাণ উদ্বেলিত

কৰিছে। সেয়েহে বেজবৰুৱাই নিজে এঠাইত এই করুণ ৰসৰ গীত গাইছে; কিন্তু অইনক গাবলৈ হাক দি 'বীণ বৰাগী'ক কয়—

"চিন্তা শ্ৰীবৎসৰ নাগাবি কাহিনী
দ্ৰৌপদীৰ নকবি কথা।
সতী জয়মতী আয়তী দুখুনীৰ
দুখত লাগিব ব্যথা।
যদিহে গাইছে বদন ফুকনে
কেনেকৈ আনিলে মান
কেনেকৈ মৰাণে আসাম ধ্বংসিলে
যদিহে গাইছে গান······
··· ··· ···
মানা কৰা তাক বৰাগী ককাই ঐ···
শোক মোৰ উথলায়।" ('বীণবৰাগী')

বেজবৰুৱা হাস্যৰসৰ কবি; তেওঁৰ সাহিত্যত করুণ ৰস পোনপটীয়া ভাৱে 'জয়মতী কুঁৱৰী' আৰু 'বেলিমাৰ' নাটকত বাদে অইন কোনো ঠাইতে পোৱা নেযায়। আমাৰ চকুৰ আগতে আজিও অতীত ৰাজবংশধৰ আছে, কাৰুকাৰ্য্য আছে; কিন্তু ৰাজশক্তি নাই, কাৰ্য্য নাই। এয়ে সম্ভৱ দেশপ্ৰাণ বেজবৰুৱাৰ মন করুণ ৰসত আৰ্দ্ৰ কৰি তুলিলে আৰু একে বছৰতে তিনিখনকৈ করুণ ৰসসিক্ত নাটৰ ৰচনা হ'ল।

ৰস-চৰ্চা আৰু চৰিত্ৰাঙ্কন—'জয়মতী কুঁৱৰী'ৰ কাহিনী বুৰঞ্জীত যিদৰে করুণ ৰসসিক্ত বেজবৰুৱাৰ নাটটো সেই; বুৰঞ্জীৰ কাহিনীত জয়মতীৰ শাস্তি আৰু মৃত্যুত করুণ ৰসৰ টোপাল আছে; নাটকত সেয়ে ৰসৰ নিজৰা ৰূপে প্ৰৱাহিত হৈ বৈ গৈছে 'বেলিমাৰ'ৰ কাহিনী বিবিধ ৰসপূৰ্ণ। বুৰঞ্জীৰ কাহিনীত বদন-হত্যাত করুণ-ৰস নাই, আছে কেৱল নিছলা নিমাখিত অসমীয়া মানুহৰ ওপৰত নিষ্ঠুৰ মানে কৰা নিষ্ঠুৰ নিৰ্য্যাতনৰ দৃশ্য—এপিনে বদন-চন্দ্ৰকান্ত, আৰু তেওঁলোকৰ সঙ্গীগণ, আনপিনে প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ পূৰ্ণানন্দ-ৰুচিনাথ আৰু তেওঁলোকৰ অনুৱৰ্ত্তীদল। কাহিনী মূলতঃ করুণ-ৰসাত্মক হলেও কোনোটো চৰিত্ৰতে করুণ ৰসৰ পূৰ্ণ আধাৰ স্থাপিত হোৱা নাই। ইয়াৰ কাৰণ এই যে নাট্যকাৰে বুৰঞ্জীৰ কাহিনী বুৰঞ্জীত যেনে ভাবে আছে তাক প্ৰায় তেনে ভাবেই ৰাখিছে, বুৰঞ্জীৰ চৰিত্ৰত নাটকীয় ৰোল দি তাক অতিৰঞ্জিত কৰিবলৈ তেওঁ ইচ্ছা কৰা নাই। গতিকে সম্ভাব্য করুণ ৰস ঠায়ে ঠায়ে বাধা-প্ৰাপ্ত হৈছে, ৰস-প্ৰৱাহ-পথবোৰ ৰুদ্ধ-প্ৰায় হৈছে।

পূৰ্ণানন্দ—পূৰ্ণানন্দক চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত নায়ক বুলি ধৰিব পাৰি এই বাবে

যে কাহিনীভাগ আত্মোপান্ত প্ৰায়েই পূৰ্ণানন্দ-কেন্দ্ৰিক। নাটকৰ আদি ভাগত পূৰ্ণানন্দৰ ইচ্ছা মতেই সতৰামক চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ লিগিৰা কৰি দিয়া হ'ল (১ম অঙ্ক ১ম দৰ্শন); শেষত ষড়যন্ত্ৰকাৰী বুলি নিজ বিবেচনাৰে তেওঁৰেই প্ৰমাণ কৰি "হাতে-বোৱা" পুলিটিকো উঘালি পেলালে; "বুঢ়াগোঁহাইৰ হাতত পৰাজয়ৰ লাজে" সতৰামক জীৱনৰ শেষলৈকে কষ্ট দিলে (১ম অঙ্ক ৭ম দৰ্শন)। বুঢ়াগোঁহাইৰ আদেশ মতে বদনক ধৰিবলৈ যো-জা কৰা হ'ল আৰু বদনেও "দেশৰ তুল বুঢ়াগোঁহাইক কাঢ়িবৰ" বাবেহে বিদেশী ৰজাৰ সহায়ত অসমলৈ "জুইৰ চক এটা মূৰত লৈ" অভিযান চলাবলৈ বাধ্য হয় (৩য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শন)। ক্ষমতাপ্ৰিয় বুঢ়াগোঁহাইৰ ক্ষমতা ক্ৰমান্বয়ে হীন হৈ আহিল, শত্ৰু আহি চকুৰ আগতে উপস্থিত, অথচ প্ৰতিকাৰৰ উপায় নাই। হাতৰ আঙঠিৰ ব্ৰহ্মহীৰা চেলেকি তেওঁ মৃত্যু বৰণ কৰিলে (৩য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)। মৃত্যুৰ পিছতো ৰাজমাওঁৰ মুখত বুঢ়াগোঁহাইৰ প্ৰশংসা সততে শুনিবলৈ পোৱা যায়—"পূৰ্ণানন্দ বুঢ়াগোঁহাই ডাঙৰীয়া স্বাৰ্থপৰ আৰু ক্ষমতাপ্ৰিয় বা আন শতেক দোষ তেওঁৰ গাত আছিল যদিও, তেওঁ নিজৰ দেশখন পৰক এইদৰে কোনো কালে বেচা নাছিল" (৩য় অঙ্ক ৬ষ্ঠ দৰ্শন)। বদনেও বুঢ়াগোঁহাইৰ মৃত্যুৰ পিছত মৃতজনৰ আত্মাক সুঁৱৰি নিজৰ দোষৰ বাবে অনুতাপ কৰিছে—"বুঢ়াগোঁহাইৰ ঘৰক তল পেলাই মোৰ ঘৰ ওপৰলৈ উঠাতো দেখা নাই · বৰং তললৈ যোৱাটোহে যেন দেখিছো" (৪ৰ্থ অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)। বুঢ়াগোঁহায়েই বদনক হত্যা কৰালে আৰু বুঢ়াগোঁহাইৰ স্বেচ্ছাচাৰিতাৰ অৱসান ঘটাবলৈকে বদনে মান আনি অসম ছাৰখাৰ কৰালেহি; অসমৰ বেলি মাৰ গ'ল। এইদৰে দেখা যায় নাটকীয় কাহিনীয়ে আত্মোপান্ত বুঢ়াগোঁহাইক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই আৱৰ্তন কৰিছে। গতিকে তেওঁক নায়ক বুলি কোৱাত আপত্তি নাই।

বদন—বদনৰ চৰিত্ৰত হিংসা আৰু নিষ্ঠুৰতাৰ উদাহৰণ কেবাটোও আছে। কামৰূপীয়া মানুহৰ শাস্তিবিধান সম্পৰ্কে তেওঁৰ মুখতেই এই নিষ্ঠুৰ বাণী শুনা গৈছিল, "কামৰূপৰ মানুহ বেঁকা। সিহঁতক শাস্তিৰ জুইত তপতাই শাসনৰ ডাঙৰ ডাঙৰ হাতুৰীৰে পিটিলেহে সিহঁত পোন হয়।" (১ম অঙ্ক ৫ম দৰ্শন)। বদন মিছলীয়া, কাপুৰুষ। পিজৌৰ চিঠি পায়েই তেওঁ যেতিয়া পলাই যায়, লগুৱাহঁতক কৈ যায় যে তেওঁ নীলাচলত কামাখ্যা দেৱীক পূজা কৰিবলৈ গৈছে (২য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শন)। অৱশ্যে বিদেশী মানহঁতক আনি অসম আক্ৰমণ কৰোৱাত তেওঁৰ উদ্দেশ্য যে নিজৰ স্বাৰ্থসিদ্ধি এইটো নহয়, অসমৰ ৰাজতন্ত্ৰ পৰিৱৰ্তন কৰাইহে তেওঁৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আৰু সেই দেখি "ব্ৰহ্ম ৰজায়ো ভাই ৰজাক সহায় কৰি দেশখন বুঢ়াগোঁহাইৰ হাতৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিবলৈহে" সৈন্য পঠিয়াইছিল (৩য় অঙ্ক ৫ম দৰ্শন)। সেয়েহে পূৰ্ণানন্দৰ

মৃত্যুৰ পিছত বদনেই পূৰ্ণানন্দৰ পুতেক ৰুচিনাথক মন্ত্ৰীপদ লবলৈ আমন্ত্ৰণ জনাইছিল। কিন্তু দেশ আক্ৰান্ত হৈ যোৱাৰ পাছত বদন অনুতপ্ত হ'ল ; ধীৰ-স্থিৰ-বিজ্ঞ পুৰুষৰ দৰে তেওঁ নিজেই নিজক দোষাৰোপ কৰি হুমুনিয়াহ ছাৰিব ধৰিলে—"এই দেশলৈ যে মই মান আনিলো, এই দৰ্শনটো চন্দ্ৰ দিবাকৰ থাকে মানে মোৰ গাত থাকি যাব।" (৪ৰ্থ অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)।

চন্দ্ৰকান্ত সিংহ—এই নাটখনত অসমৰ ৰজা চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ গাত নাট্যকাৰে যেনেবোৰ চৰিত্ৰ-দোষ আৰু কালিমা আৰোপ কৰিছে অইন কোনো নাটতে সিমান পোৱা নাযায়। নাট্যকাৰে চন্দ্ৰকান্ত সিংহক পোনেই সতৰাম আৰু লিগিৰা ল'ৰা গোটাচেৰেকৰ সৈতে "গৰখীয়া ধেমালি" কৰি "ইৰিকিটি-মিৰিকিটি" গাই অতি চঞ্চলভাবে থকা অৱস্থাত দেখুৱাইছে। একাধিক দৰ্শনত তেওঁক কানি-টিকিৰা পুৰি থকা অৱস্থাত দেখুৱাই ৰাজসম্মান অযথাভাৱে লাঘৱ কৰা হৈছে। তেওঁ ভীৰু, অথচ মৰমিয়াল। সতৰামক যেতিয়া ৰাজদ্ৰোহী অপৰাধত অভিযুক্ত কৰি ৰাজ্যৰ পৰা বাজ কৰি দিবলৈ আদেশ দিয়া হয়, তেতিয়া চন্দ্ৰকান্তই চকুলো টুকি ঢেকিয়াল ফুকনক কয়—"বুঢ়াগোঁহাই ডাঙৰীয়াক কৰা, যেন মোৰ মুখলৈ চাই, চাৰিঙীয়া ফুকনৰ প্ৰাণ সংহাৰ কৰা নহয়"—(১ম অঙ্ক ৭ম দৰ্শন)। সেইদৰে মাকে বাৰে বাৰে কোৱা সত্ত্বেও চন্দ্ৰকান্তই ৰূপচিং চিপাদাৰৰ হতুৱাই বদন-হত্যাৰ আদেশ নিজ মুখে দিব নোৱাৰিলে। এই কথা ভাবোতে তেওঁৰ মূৰ ঘূৰাল (৪ৰ্থ অঙ্ক ১ম দৰ্শন)। বদনৰ কথা শুনি আৰু লৌকিক বিশ্বাসৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি তেওঁ ৰজা হৈও, সন্ন্যাসীৰ বিৰি পিন্ধি মৃত্যুৰ হাতৰ পৰা ৰক্ষা পাবলৈ আশা কৰিছিল (৩য় অঙ্ক ৬ষ্ঠ দৰ্শন)। সতৰামক দণ্ডাদেশত বিদায় দিবৰ সময়ত ৰজাই চকুপানী টুকে (১ম অঙ্ক ৭ম দৰ্শন)। এইবোৰ তেওঁৰ মনৰ দুৰ্বলতা মাথোন। মহগড় ৰণত চন্দ্ৰকান্তই মানৰ বিপক্ষে নিজে সেনাপতি হৈ যুজ কৰাৰ কথাষাৰ বেজবৰুৱাই চিঠি এখনত মাথোন উল্লেখ কৰিলে। মুঠতে চন্দ্ৰকান্ত সিংহক এই নাটখনৰ কোনো ঠাইতে সবল সজাগ অৱস্থাত নাট্যকাৰে দেখুউৱা নাই। [নকুল চন্দ্ৰ ভূঞাৰ 'চন্দ্ৰকান্তসিংহ' নাটকত এই একেজন ৰজাকে একেটা প্ৰসঙ্গতে কিদৰে সজাগ আৰু শক্তিশালী ৰূপে দেখুউৱা হৈছে তুলনীয়—'নকুল চন্দ্ৰ ভূঞা' আধ্যা দ্ৰষ্টব্য]। বুৰঞ্জীৰ সৈতে বিশেষ সম্বন্ধ নথকা চৰিত্ৰৰ ভিতৰত এইকেইটা উল্লেখযোগ্য—(পুৰুষ চৰিত্ৰ)—বকতিয়াল ফুকন, কলিবৰ বুঢ়াগোঁহাই, বিষ্ণুৰাম বিদ্যাবাগীশ, ভুমুক বৰুৱা ; (স্ত্ৰী চৰিত্ৰ)—মাজু আইদেও, সোণশিৰী, ধনশিৰী, লুহুৰী আদি।

এই আটাইবোৰ চৰিত্ৰৰ ভূমিকা যদিওবা কিঞ্চিৎ, তথাপিও এই কিঞ্চিৎ পৰিসৰৰ মাজতে তেওঁলোকৰ চাৰিত্ৰিক দিশবোৰত নাট্যকাৰৰ মৌলিক কল্পনাৰ বোল

পৰি প্ৰতি দিশ বঞ্চিত হৈ পৰিছে। বকতিয়াল ফুকন আৰু কলিবৰ বুঢ়াগোঁহাই দেশপ্ৰাণ হোজা অসমীয়া। বকতিয়ালে মান সেনাপতিহঁতক কানি খুৱাই বশ কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে আৰু কলিবৰে মান সেনাপতিলৈ বুঢ়া আঙুলিটো দেখুৱাই মৃত্যু-আদেশকো নিৰ্ভীকভাবে গ্ৰহণ কৰি অদ্ভুত মনোবল, দেশপ্ৰেম আৰু সাহসৰ পৰিচয় দিছে। মান সেনাপতি তিলুৱাই আদেশ দিয়ে যে কলিবৰক ধৰি চাওদাঙৰ হতুৱাই কটাৰ লাগে। তেতিয়া কলিবৰে বুঢ়া আঙুলিটো দেখুৱাই কয়—"জানা সেনাপতি তিলুৱা, আমি অসমীয়া মানুহ, আমি হাঁহি হাঁহি মৰিবও জানো।" (৫ম অঙ্ক ২য় দৰ্শন)। বিদ্যাবাগীশ সংস্কৃতজ্ঞ পণ্ডিত; ভুমুক বহুৱা। দুয়ো বদনৰ বন্ধু; বদনে যি কয় তাতে হয়ভৰ দিয়ে—প্ৰথমজনে কথাই কথাই সংস্কৃত শ্লোক মাতি আৰু দ্বিতীয়জনে ফকৰা-যোজনা মাতি। দুয়োজনৰ কথাত হাস্যৰসৰ কোঁহ আছে। মাজু আইদেও চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ বায়েক। প্ৰথমতে তেওঁক পূৰ্ণানন্দ গোঁহাইৰ পুতেক এজনে বিয়া কৰাইছিল। বিৱাদ লাগি তেওঁৰ সৈতে বিচ্ছেদ হ'লত, তেওঁৰ ভায়েক ওৰেষানাথ ঢেকিয়াল ফুকনে তেওঁক আহোম প্ৰথামতে পত্নীৰূপে গ্ৰহণ কৰে। লুহুৰীয়ে পিজৌ আইদেওৰ কথাকে নানাভাবে ৰহণ সানি মাজু আইদেউক লগাই ভালৰি বোলাবলৈ চেষ্টা কৰে। মাজু আইদেও আৰু লুহুৰী দুয়োৰে মুখত কথাই কথাই কেৱল যোজনা-ফকৰা। লুহুৰীৰ কথাকে ধৰি মাজু আইদেৱে মাজে-সময়ে গিৰিয়েকৰ ওচৰত চকুপানী টুকিব লগীয়াও হয়। ওৰেষানাথে সৰু ঘৈণীক দোষৰ বাবে দণ্ড দিবলৈ প্ৰতিশ্ৰুতি নিদিলে তেওঁ নেৰে। কাৰ্য্যক্ষেত্ৰত, কি সৰু ঘৈণী, কি বৰ ঘৈণী, কাৰো ওপৰত দাম্পত্য কলহৰ ফটা জালখন নিটিকিল।

পিজৌ:—বদন বৰফুকনৰ জীয়েক আৰু ওৰেষানাথ ঢেকিয়াল ফুকনৰ স্ত্ৰী পিজৌ এই নাটকত সঙ্গীত-নিপুণা শিক্ষিতা ছোৱালী। সৰুতে তেওঁক হেনো চন্দ্ৰপাণি নামেৰে অধ্যাপক এজনে লিখা-পঢ়া শিকাইছিল। তেওঁ সংস্কৃতো জানে আৰু এই শিক্ষাই তেওঁৰ মনৰ পৰা সংকীৰ্ণ ভাৱবোৰ আঁতৰাই তেওঁক সততে উদাৰমনা আৰু নীতি-পৰায়ণা কৰি ৰাখিবলৈ সক্ষম হৈছে। মাজু ঘৈণীৰ মুখত কথাই কথাই অসমীয়া যোজনা-ফকৰাৰ আখৈ ফুটে আৰু পিজৌয়ে সংস্কৃত বচনমাতি শ্লোক আবৃত্তি কৰে।

তেওঁৰ প্ৰকৃতি গহীন গম্ভীৰ। মাজুঘৈণীয়ে দাস-দাসীৰ কথা শুনিয়েই বলিয়া হয়; পিজৌ নহয়। পিজৌয়ে নিজেই কৈছে—"দাসীৰ লগত সঙ্গ কৰিলে দাসীৰ ভাৱ-কথাৰ শাৰীৰ ভাৱ-কথাৰ আদান প্ৰদান নহৈ আৰু কি হব? মই তাকে নকৰো দেখি বাইদেউৰো নাপছন্দ, আৰু দাস-দাসীবোৰৰো নিন্দাৰ পাত্ৰ।" (২য় অঙ্ক ২য় দৰ্শন)। সেইভাবে তেওঁৰ লগত যৌতুক স্বৰূপে দিয়া

অলঙ্কাৰ বোৰৰ কথাকে লৈ মাজু ঘৈণীয়ে ফেদেলী পুৰাণ মেলে; কিন্তু পিজৌৰ "দৃষ্টিত সেইসোপা—গৰুৰ হাড়"। তেওঁ কয় যে জ্ঞান আৰু চৰিত্ৰইহে জীৱনৰ একমাত্ৰ অলঙ্কাৰ। বালকদাস নামৰ হাতী এটাই কামৰূপীয়া মানুহৰ ঘৰ-দুৱাৰ ভাঙি অত্যাচাৰ কৰা বুলি যেতিয়া পিজৌয়ে খবৰ পায়, দুখে-বেজাৰে তেওঁৰ কুসুম-কোমল অন্তৰখন বিদৰি যায়; তেওঁ ভাবে "একেজনী মাকৰ পেটৰে মোৰ ককাই দুজন এনে হল!!" শহুৰেক পূৰ্ণানন্দই তেওঁৰ দেউতাকক ধৰিবলৈ যেতিয়া মানুহ পঠিয়ায়, তেওঁ ইতিমধ্যে নিজ হাতেৰে চিঠি লিখি গোপাল খাউণ্ডক পিতাকৰ ওচৰলৈ পঠিয়াই দিয়ে যাতে পিতাক তৎক্ষণাতে পলাব পাৰে। পিজৌৰ এই চিঠিয়ে অসমৰ ৰাষ্ট্ৰ-বিপ্লৱত বহ্নি জ্বলালে; অসমৰ ৰাজনীতিৰ সোঁত উভটি ব'লে। বদনৰ গোপন-হত্যা সংবাদ শুনি প্ৰথমতে তেওঁ বিতত হৈছিল যদিও তেওঁ নিজেই নিজক সান্ত্বনা দি ওৰেষানাথক কয়—"মোৰ মনৰ বল খুব আছে।" তেওঁ কৃষ্ণভক্তি-পৰায়ণা। বদনক তেওঁ কালী হ্ৰদৰ পাৰত থকা কদম গছজোপাৰ সৈতে তুলনা কৰি কয়—"কালীৰ হ্ৰদৰ পাৰত এডালি মাথোন কদম গছ জীয়াই আছিল। সিও শুলে, পৰিল—মৰিল।"

"কৃষ্ণ ব্যতিৰেকে একো বস্তু নাই জানা।
সমস্ত জগত কৃষ্ণ হেন মনে মানা॥
তেবে সিটো কৃষ্ণৰ বিয়োগ আছে কৈত।
বিচাৰ কৰিলে পায় কৃষ্ণক সবাত॥" (৪ৰ্থ অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)।

পিজৌ আৰু ওৰেষানাথ মানৰ আক্ৰমণৰ ভয়ত এসময়ও জাজীত বামুণ এঘৰত আশ্ৰয় লৈ থাকে। পিজৌ মূৰ বেয়া হৈ বলিয়াৰ দৰে হয়। এদিন গোটা-চেৰেক মানে তেওঁক ধৰিব খোজে আৰু আত্মমৰ্য্যাদা ৰক্ষাৰ বাবে তেওঁ পুখুৰী এটাত জাপ মাৰি মৃত্যু বৰণ কৰিলে। এই ঘটনাই প্ৰমাণ কৰে পিজৌ এগৰাকী সতী-সাধ্বী তিৰোতা আছিল।

জয়মতী কুঁৱৰী:—অসমৰ প্ৰায় পাঁচশ বছৰীয়া আহোম ৰাজত্বকাল এপিনে যেনেকৈ ৰজা-মহাৰজাসকলৰ গুণ-গৰিমাৰে গৌৰবোজ্জল, অইন পিনে নৃশংস হত্যা-বিভীষিকাৰে ভৰপূৰ; দুই-এটা সত্য কাহিনী লৌকিক সীমা পাৰ হৈ জনসমাজত অদ্ভুত অলৌকিক ৰূপে প্ৰকাশ পাইছে। 'জয়মতী কুঁৱৰী' কাহিনীও এই পৰ্য্যায়ৰ।

সপ্তদশ শতিকাৰ শেষ ছোৱা; স্বৰ্গদেও চুলিকৃফা (ল'ৰা ৰজা)ৰ ৰাজত্বকাল। তেওঁ পুত্ৰ-পৌত্ৰাদিক্ৰমে ৰাজ্যভোগ কৰি থকাৰ অভিপ্ৰায়েৰে আহোম সিংহাসন নিষ্কণ্টক কৰাৰ উপায় উদ্ভাৱন কৰিলে খুন আৰু হত্যাৰ যোগেদি। ৰাজ-আদেশ জাৰি হল, সিংহাসনৰ বাবে যোগ্য বৰ্তমানে কোঁৱৰ আছে সন্নাকে ধৰি আনি হয়

হত্যা, নহয় অঙ্গক্ষত কৰিব লাগে। (আহোম ৰাজনীতি মতে অঙ্গক্ষত লোক ৰাজ-পদৰ অযোগ্য)। যেনে আদেশ তেনে কাম। ক্ষিপ্ৰ গতিৰে অভিযান আৰম্ভ হ'ল। ইয়াৰ ফলত কত গাভৰুৰ বুকুৰ পোৰণি উঠিল, কত শত মাতৃৰ বুকু চিৰদিনলৈ হমুহমাই থাকিল, তাৰ লেখ লয় কোনে! অভিযানৰ সৰ্বশেষ আৰু সৰ্বপ্ৰধান লক্ষ্য হ'ল গদাপাণি। পতিপ্ৰাণা জয়মতীৰ দিহা-যুগুতিত গদা পলাল। স্বামীৰ পলায়ন-ৰাতৰি সংগ্ৰহৰ বাবে ৰাজ আদেশত জয়াক বন্দী কৰা হ'ল, শাস্তি দিয়া হ'ল,—কঠোৰ শাস্তি, নিৰ্মম নিদাৰুণ ভীষণ শাস্তি। কিন্তু তিলমান বাতৰিও সংগ্ৰহ নহ'ল। চাওদাঙৰ হাতত নিষ্ঠুৰ নিৰ্য্যাতন ভুগি অবলাই শেষ নিশ্বাস ত্যাগ কৰিলে। ৰজাঘৰীয়া সকলো চেষ্টা বিফল হ'ল।

'বেলিমাৰ'ত বুৰঞ্জীৰ লৈতে সমিল প্ৰধান চৰিত্ৰ এই কেইটা—চন্দ্ৰকান্ত, পূৰ্ণানন্দ, সতৰাম, বদন, জম্নি, পিয়লি, ৰাজমাও, মিঙ্গিমাহা। বুৰঞ্জীগত চৰিত্ৰত কাল্পনিক বৰণ-সনা চৰিত্ৰ এই কেইটা—ওৰেষানাথ, ৰুচিনাথ, কলিবৰ, ধনী বৰবৰুৱা, মহেশ্বৰ, জগন্নাথ, মাজু আইদেও, পিঙ্কৌ।

বুৰঞ্জীৰ এই পটভূমিত পোনতে গোহাঞি বৰুৱাই দুখন নাট ৰচনা কৰে, 'জয়মতী' (১৯০০ খৃঃ), 'গদাধৰ' (১৯০৭ খৃঃ)। বেজবৰুৱাৰ 'জয়মতী কুঁৱৰী'ৰ প্ৰথম প্ৰকাশ-কাল ১৯১৫ খৃঃ। গোহাঞি বৰুৱা আৰু বেজবৰুৱা দুয়োজনেই জোনাকী যুগৰ সাহিত্য-কৰ্ণধাৰ, অসাধাৰণ প্ৰতিভাশালী সাহিত্যিক। জয়মতী-আখ্যান এনেয়েই নাটকীয় গুণ-সম্পন্ন আৰু পুৰণি উপাখ্যান-তুল্য। তাতে আকৌ দুয়োগৰাকি সৃষ্টি-ধৰ্মী সাহিত্যিকৰ নিপুণ হাতৰ পৰশ পৰি সোণত সুৱগা চৰিল, জয়মতী কুঁৱৰীয়ে অসমৰ ৰঙ্গমঞ্চত পোন প্ৰথম আদৰণি পালে। কোনোজনেই কোনোজনৰ প্ৰভাৱেৰে প্ৰভাৱান্বিত বুলি কোৱাৰ উপায় নাই। তথাপি দুই এটা মৌলিক চিত্ৰ সাদৃশ্যই ইজনৰ ওচৰলৈ আইনজনক অজ্ঞাতসাৰেই চপাই নিব খোজে; এইবোৰ যেনে—

নগা পৰ্ব্বতত গদাৰ আত্মগোপন, গদাৰ প্ৰতি আজলী নাগিনী ছোৱালীৰ এষাৰি 'আই ঐ দেহি' আৰু এটি হমুনিয়াহ, মন্ত্ৰীসকলৰ চাৰিত্ৰিক বৈসাদৃশ্য, ৰাজমাওৰ কাণ্ড-ৰাণ্ড, ঠায়ে ঠায়ে গদাৰ সুদীৰ্ঘ বীৰত্ব ব্যঞ্জক স্বগতঃ উক্তি; নগা-নাগিনীৰ মুখত দোৱান-সদৃশ বিকৃত অসমীয়া।

'জয়মতী কুঁৱৰী' বেজবৰুৱাৰ প্ৰথম গহীন নাট। ইয়াৰ আগতে তেওঁ যি কেইখন নাট ৰচনা কৰিছিল কেউখনেই ধেমেলীয়া, কেউখনেই লঘু। সুপ্ত অসমীয়াক জাগ্ৰত কৰাই যে বেজবৰুৱা সাহিত্যৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আছিল এই সত্য তেওঁৰ যেই কোনো সাহিত্যলৈ মন কৰিলেই গম পোৱা যায়। আলোচ্য নাটখনিও ইয়াৰ

ব্যতিক্রম নহয়। ইয়াত আদর্শ আৰু বাস্তৱ দুয়োটাৰে মধুৰ সন্নিৱেশ হোৱা বাবে নাট্যকাৰৰ এই উদ্দেশ্য সফল হোৱাৰ উপৰিও বাস্তৱৰ ভেটিত আদর্শ স্থাপিত হ'ল; ঐতিহাসিক নাট এখনিয়ে প্রাচীন ভাৰতীয় আদর্শ প্রচাৰ কৰিলে,—ধর্মৰ জয়ধ্বজা উৰিল; সতীৰ আত্ম-বলিদানে অন্যায় অনধিকাৰৰ বিনাশ ঘটাই ন্যায়-নিষ্ঠাৰ প্রতিষ্ঠা কৰিলে।

পূর্ণাঙ্গ নাট এখনৰ সাফল্য নির্ভৰ কৰে প্রধানকৈ ইয়াৰ কাহিনীৰ চমৎকাৰিত্ব, চৰিত্রাঙ্কন, ৰস-সৃষ্টি আদি বিষয়ত। এই নাটকৰ কাহিনী-ভাগৰ জয়মতীৰ করুণ মৃত্যুত নাট্য-বস্তুৰ চমৎকাৰিত্ব আছে স'চা, কিন্তু প্রকৃততে ই কাহিনীৰ শীর্ষবিন্দুহে, সমাপ্তি নহয়। ল'ৰা ৰজাৰ কার্য্য-তৎপৰতা আৰু গদাৰ পলায়নত নাটকীয় "বীজ" ৰপন হৈছে, জয়মতীৰ মৃত্যুত ই পূর্ণত্ব লাভ কৰিছে, কিন্তু "ফলাগম" দেখা নগ'ল। পাঠক বা দর্শকৰ স্বাভাৱিকতে কৌতূহল জাগে—হত্যা বিভীষিকা-অভিযানৰ নেতৃত্বকাৰী নিষ্ঠুৰ ল'ৰা ৰজাৰ শেষ পৰিণতি কি হ'ল, আত্মগোপনকাৰী গদাৰ কি হ'ল। নাটকত এই দুটা বিষয় বাদ পৰাত কৌতূহল উপশান্ত নহয়, কাহিনী অপূর্ণ, অসমাপ্ত হৈ মাজতে যেন থমক্ খাই ৰৈ যায়। পিথু চাংমাই আৰু তৰ্ৰবীৰ চিত্রই আনুষঙ্গিকৰূপে মূল কাহিনীভাগ ৰস-মধুৰ কৰাত যথেষ্ট সহায় কৰিছে।

চৰিত্রাঙ্কন বিষয়ত আটাইকেউটা চৰিত্রৰ ভিতৰত অতি কম পৰিসৰতে জয়মতীৰ চৰিত্র অঙ্কনত নাট্যকাৰ কৃতকার্য্য হৈছে। নায়িকা জয়াক কেন্দ্র কৰিয়েই প্রায়বোৰ চৰিত্রই কার্য্য সমাধা কৰা দেখা যায়। জয়াৰ চৰিত্রত প্রাচীন ভাৰতৰ "পঞ্চ কন্যা"ৰ মহান আদর্শ ফুটি উঠিছে। পতিপ্রাণা অসমীয়া জয়াৰ আদর্শ সর্ব-ভাৰতীয় আদর্শ। তেওঁৰ ভাব উদাৰ, চৰিত্র নির্মল। বন্দীশালত থকা অৱস্থাত এদিন নিশা পিথুচাংমায়ে তেওঁক আহি মনে মনে কয় যে ইচ্ছা কৰিলে তেওঁ নিমিষতে জয়াক—"কোৱা চিলায়ো সম্ভেদ নোপোৱা" ঠাইলৈ নি ৰজাৰ কবলৰ পৰা মুক্ত কৰি ৰাখিব পাৰে। কিন্তু জয়াই উত্তৰ দিলে—"চাংমাই ককাই, এনে কাম নকৰিবি। মই কেতিয়াও এইদৰে পলাই নেযাওঁ আৰু যাবৰ সকামো নাই। মই ল'ৰাৰজাৰ বন্দীশালত এতিয়া নাই; ঘাইজন ৰজাৰ মায়াৰ শালতেহে বন্দী হৈ আছোঁ। সেই বন্দীশাল ভাঙি ওলাই যাবলৈহে এতিয়া মোৰ যতন।" এইষাৰ জয়াৰ কেৱল ক্ষণিক উক্তিয়েই নহয়, ই তেওঁৰ জীৱন-আদর্শ। সেয়েহে গদাই এঠাইত সুঁৱৰিছে, "মোৰ জয়াই এনে বিপদত এনে সন্দেহত পৰিলে তাহানি গোৱা শুনিছিলো—

"তোমাৰ মায়াই মন মুহি আছে হৰি এ
অজ্ঞান আন্ধাৰে পৰিয়া পাৰ নাপাওঁ,

অভয় চৰণে শৰণ পশিলো, হৰি এ,
তুৱা গুণ নাম ভকতি প্ৰদীপ চাওঁ।"

এনে গৰাকী সতী নাৰীক পত্নীৰূপে লাভ কৰি গদা আধ্যাত্মিক ভাৱত বলীয়ান হৈ পৰে; তেওঁৰ একো আষাৰ বচনত গদাই হেজাৰ হাতীৰ বল পায়। ডালিমী বেজবৰুৱাৰ মানস-কন্যা, অনুপম অতুলন আতোলতোল নাগিনী ছোৱালী, প্ৰকৃতি ৰাজ্যৰ আজলী ৰূপহী। তাইৰ খোপাত বিজুলীৰ ফুল, কাণত পহুমৰ কেৰু, ডিঙিত ফুলৰ সাতেশৰী। তাইৰ হাঁহিত পৰ্ব্বতে হাঁহে, নৈয়ে নাচে। বিপদ কালত উদ্ধাৰ কৰোতা গদাৰ "দেৱ-দূতী" তাই। বুঢ়াগোঁহাইৰ উপাসক খুহুটীয়া শৰ্মা পণ্ডিত, জলছ চেৰাবলিয়া, মনাই কাঁড়ী, সেউতী আদি ক্ষুদ্ৰ চৰিত্ৰ হলেও প্ৰতিটোৱেই নাট্য বিনোদ প্ৰদানত সুন্দৰ অবিহণা যোগাইছে।

নাটখনিত হাস্যৰসৰ সঘন ভুমুকে দুই এঠাইত কৰুণ ৰস সঞ্চাৰত বাধা সৃষ্টি কৰিছে, আৱশ্যকীয় গাম্ভীৰ্য্য আৰু মৰ্য্যদাৰ হ্ৰাস নকৰিও থকা নাই। উদাহৰণ স্বৰূপে, ৰজাই যেতিয়া ৰৰচ'ৰাত মন্ত্ৰীবৰ্গৰ সৈতে জয়াৰ বিষয়ে আলচ কৰে, তাত মন্ত্ৰীসকলৰ বচন-ভঙ্গী যেনে লঘু হ'ল, ৰৰচ'ৰাৰ গাম্ভীৰ্য্য কিমান দূৰ ৰক্ষিত হৈছে সন্দেহ হয়; তলৰ উদাহৰণে ইয়াৰ প্ৰমাণ কৰিব—

ৰজা—...."এজনী অৱগৰ্বী তিৰোতাই তিনিজনা ডাঙৰীয়াৰে সৈতে আসামৰ ৰজাক এইদৰে এটা কথাতে হৰুৱাব লাগিলে অপমান ৰাখিবলৈ ঠাই নোহোৱা হব।

বৰপাত্ৰ গোঁহাই—হয় স্বৰ্গদেও তেতিয়া হলে আমি সকলোৱে চুৰিয়া এৰি মেখেলা পিন্ধিব লাগিব।

বৰগোঁহাই—(স্বগতঃ) এতিয়াই পিন্ধা উচিত।" (৫ম অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ)

এনে বিধৰ উদাহৰণ আৰু বহুতো আছে।

চাৰিত্ৰিক গুণ-গৰিমা অনুসৰি বচন পৰিৱৰ্ত্তন নাটকৰ অইন এটি ধৰ্ম্ম। নগা-নাগিনীহঁতৰ বচনত বাদে বাকী প্ৰায়বোৰ বচনতে নাট্যকাৰে প্ৰায় একেটা ভঙ্গীকে সামৰি লোৱাত নাট্যকলা বিকাশত যেন ঠায়ে ঠায়ে বিচ্যুতি ঘটিছে।

বৈষ্ণৱ ধৰ্ম্ম আৰু সাহিত্যৰ প্ৰতি আস্থা-নিষ্ঠা বেজবৰুৱাৰ অন্যান্য বহুতো ৰচনাৰ মাজত বিলুপ্তভাৱে থকাৰ দৰে এই নাটখনিতো নোহোৱা নহয়। ইয়াৰ ভালেমান গীত-পদত বৈষ্ণৱ ধৰ্ম্মৰ আভাস আৰু আদৰ্শ নিহিত হোৱাত বৈষ্ণৱ ধৰ্ম্মপ্ৰাণ নাট্যকাৰজনকো ঠায়ে ঠায়ে ধৰ্ম্মৰ একোটা মহামন্ত্ৰ লৈ আহি-পৈ থকা দেখা যায়—

"কত তপসাই নৰতনু পাই
গোৱাইলো বিষয় ভোলে।

যেন চিন্তামণি অমূল্য ৰতন
বিকাইলো কাঞ্চৰ মোলে॥”

“কি কৰিলো কি কৰিলো ভকতি নকৰি” ইত্যাদি।

আলোচ্য নাটখনি উত্তৰ জোনাকী যুগৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এখনি উত্তম ঐতিহাসিক করুণ ৰসাত্মক পঞ্চাঙ্ক নাট, বেজবৰুৱাৰ বিশিষ্ট অৱদান। বেজবৰুৱাৰ বিবিধ সাহিত্য আৰু বহুমুখী প্ৰতিভাৰে লক্ষ্য কৰি ইয়াত যি দুই চাৰিটা আঁসোৱাহ আছে তাক আমি আঁসোৱাহ বুবুলি উঠি অহা সাহিত্যিকসকলৰ প্ৰতি আশীস বুলিহে গ্ৰহণ কৰিব খোজো।

‘জয়মতী’ ৰচনাৰ প্ৰেৰণা সম্বন্ধে বেজবৰুৱাই ‘পাতনি’ত নিজেই কৈছে যে এবাৰ তেওঁ দ্বিজেন্দ্ৰলাল ৰায়ৰ ‘সাজাহান’ নাটকৰ অভিনয় দেখিছিল আৰু তাত থকা পিয়াৰা চৰিত্ৰৰ কিঞ্চিৎ আভাস জয়মতী চৰিত্ৰৰ আগছোৱাত অজানিতে হলেও পৰা সম্ভৱ। দ্বিতীয়তে, তেওঁৰ দুজন আদৰৰ বন্ধুৰ পৰাও তেওঁ ৰবকৈ তাগিদা পোৱাতহে এই নাটক ৰচনা হবলৈ পালে। এজন, দেৱেশ্বৰ চলিহা (উকিল), দ্বিতীয়জন, যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰা (যদু কবি)। চলিহাই তেওঁক এই নাট ৰচনা কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰে, দুৱৰায়ো এই বিষয়ে নেৰানেপেৰাকৈ লাগি ভাৱৰীয়া সকলৰ চৰিত্ৰগত বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়েও অনেক কথাৰ সূচনা কৰে আৰু সেয়ে ব্যক্তিগত চৰিত্ৰ বিকাশত খুব কাম কৰে। দ্বিজেন্দ্ৰলালৰ নাটকত সাজাহানৰ অন্যতম পুত্ৰ সুজাৰ ডিঙিত পিয়াৰাই পুষ্পমাল্য প্ৰদান কৰি গীত গাই ৰসিকতা কৰে। ‘জয়মতী’ নাটত গদাপাণিক পলাই আত্মৰক্ষা কৰিবলৈ উপদেশ দি জয়াই সঙ্গীতেৰে প্ৰাণৰ আবেগ প্ৰকাশ কৰে। এই কণ সাদৃশ্য অবিহনে এই নাট দুখনৰ অইন বিষয়ত মিল একো দেখা নাযায়।

দেৱযানী

বেজবৰুৱাৰ একমাত্ৰ পৌৰাণিক আৰু একমাত্ৰ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ নাট দেৱযানী। ৰচনা-কাল ১৮৩৩ শক; স্থান হাওড়া (কলিকতা); কাহিনী কাশীদাসী মহাভাৰতৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। অঙ্ক-দৃশ্য-বৰ্জিত এই ছন্দবদ্ধ ৰচনা তিনটা ভাগত বিভক্ত; আদ্যোপান্ত কথোপকথন হোৱা বাবে আৰু বিষয়বস্তুৰ অগ্ৰগতি নাট্যানুৰূপ হোৱা বাবে ইয়াক এখনি সৰু নাট বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। একেবাৰে শেষত ‘আঁৰ-কাপোৰ’ বুলি উল্লেখ কৰা বাবে ইয়াক যে লিখকে নাটৰূপে কল্পনা কৰিয়েই ৰচনা কৰিছিল সেই কথা নিঃসন্দেহে কব পৰা হৈছে। বিভাগ তিনটা দৃশ্য তুল্য আৰু ইয়াক তিনি দৃশ্যসম্পন্ন একাঙ্কিকা বুলিবও পাৰি। স্থান-কালৰ ঐক্য নথকা

হেতুকে তিনটা বিভাগক তিনটা অঙ্করূপে ধৰি ইয়াক এখন তিনি-অঙ্কীয়া নাটো বুলিব পৰা যায়।

ৰবিঠাকুৰৰ 'বিদায়-অভিশাপ' নামৰ কবিতাৰ বিষয়-বস্তুও এই। দুয়োখনেই অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দবদ্ধ ৰচনা। কচ আৰু দেবযানীৰ কথোপকথনেৰে ৰবি ঠাকুৰে কবিতাৰ পাতনি মেলি প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যাতা দেবযানীৰ দ্বাৰা কচক অভিশাপ দিয়াই কবিতাৰ সামৰণি মাৰিছে। 'দেবযানী'ৰ প্ৰথম বিভাগৰ কাহিনীও সেই, কেৱল অভিশাপৰ প্ৰত্যুত্তৰহে সুকীয়া। ৰবিঠাকুৰৰ কচে দেবযানীৰ অভিশাপ শুনি দেবযানীক আশীৰ্ব্বাদ কৰি তেওঁৰ মনৰ উদাৰতা আৰু মহানুভৱতাৰ পৰিচয় দিলে। কিন্তু বেজবৰুৱাৰ কচ প্ৰতিশোধ-পৰায়ণ; দেবযানীৰ অভিশাপৰ উত্তৰ তেওঁ অভিশাপেৰেহে দিলে। দেবযানীয়ে অভিশাপ দিছিল—

"এতকাল কৰি তুমি কঠোৰ যতন
যি বিদ্যা লভিলা, বিদ্যা মৃত্যুসঞ্জীবনী
ফলৱতী নহব তোমাত বুলিলো নিশ্চয়।"

ইয়াৰ উত্তৰত কচে অভিশাপ দিয়ে এইদৰে—

"দিওঁ মই অভিশাপ শুনা,—তোমাৰ
মনত যিটো আছে অভিলাষ, নিশ্চয়
নিষ্ফল হব সি। কোনো ঋষিকুমাৰে
তোমাক নিশ্চয় বিয়াহ নকৰিব।"

ওপৰত উল্লেখ কৰা কাহিনীভাগতে ৰবিঠাকুৰৰ কবিতা শেষ। বেজবৰুৱাৰ ৰচনাত ইয়াৰ পিছতো দুটা বিভাগ সংযোগ হ'ল। প্ৰধান চৰিত্ৰ সমূহ হৈছে শৰ্মিষ্ঠা, যযাতি, শুক্ৰাচাৰ্য্য আৰু বিদূষক। যযাতিয়ে দেবযানীক কুঁৱা এটাত পৰা দেখি হাতেৰে ধৰি তেওঁক তাৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিলে। নাৰীৰ কোমল দেহৰ সুকোমল পৰশত তেওঁৰ শৰীৰ ৰোমাঞ্চিত হৈ উঠিল; কিন্তু যযাতি তাৰ পৰা আঁতৰিল; দেবযানীয়ে যেন কিবা এটা হেৰুৱালে; চিন্তা-ভাবনাত নাৰী-হৃদয় আকুল। এই খিনিতে নাটকীয় পৰিস্থিতিৰ উদ্ভৱ। এই ঘটনাৰ পিছতে দেবযানীৰ পিতাকে জীয়েকক বহুতো বুজনি দিছে, সান্ত্বনা দিছে, বিদূষকেও ধেমালিৰ ছলেৰে বহুকথা বুজাইছে। কিন্তু দেবযানী একোতেই শান্ত নহয়; "ভ্ৰষ্টাচাৰ দেশ ইটো বাসৰ অযোগ্য"—বুলি স্থান ত্যাগ কৰি শান্তিধামৰ অন্বেষণত আঁতৰ হ'ল। বেজবৰুৱাৰ কাহিনীও ইমানতে শেষ। কিন্তু মূল কাহিনী শেষ নহ'ল। গতিকে অসমাপ্ত কাহিনীৰে নাটকৰ সামৰণি মৰা হ'ল। নাট্যবস্তুৱে "আৰম্ভ"ৰ পাছত "শীৰ্ষবিন্দু" পালেহি, কিন্তু "ফলপ্ৰাপ্তি" নহ'ল।

বিদূষকৰ চৰিত্ৰই হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰিছে, কিন্তু হাস্যৰসৰ পৰিমাণ মাত্ৰাধিক হোৱাত মূল নাট্যবস্তুৱে নাটকীয় গাম্ভীৰ্য্য হেৰুৱালে। ভাষায়ো সমতা ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰাত গহীন বিষয়ো লঘু হৈ সমগ্ৰ নাট্যবস্তুৰ ৰস-স্ৰোতত বাধা পৰিল। ৰাজকন্যা শৰ্মিষ্ঠাই দেৱযানীক "টোকোনা বিপ্ৰৰ পুত্ৰী" বুলি হেয়জ্ঞান কৰাত দেৱযানীৰ খং উঠিল আৰু শৰ্মিষ্ঠাক ক'লে—

"ঘৃণনীয় দানবী পাপিনী,
কিবা লাভ সম্ভাষণি তোক ?
নাচাবি পোন্দাই চকু মোক, অসুৰৰ জীয়ৰী!
ঘুকি দিম চকু তোৰ নিশ্চয় জানিবি!
দে মোৰ কাপোৰ দুষ্টা হতচিৰীহতী।"

ৰৌদ্ৰৰস সঞ্চাৰক গহীন ৰচনাৰ লগত হাস্যৰসৰ এনেবোৰ সংযোগ অমিল।

বিদূষকৰ চৰিত্ৰই নাটখনিত সংস্কৃত নাটকৰ আদৰ্শ এটি দাঙি ধৰিছে।

ৰবিঠাকুৰৰ কাব্যত ভাষা-সাহিত্যৰ যি মধুমিলন, বেজবৰুৱাৰ সাহিত্যত তাৰ অভাৱ। তথাপিও আধুনিক যুগৰ প্ৰায় প্ৰথমাৰ্দ্ধৰ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ-বদ্ধ পৌৰাণিক নাটৰূপে 'দেৱযানীৰ' স্থান নুই কৰিব নোৱাৰি।

গদাধৰ ৰজা

বেজবৰুৱাৰ প্ৰায়বোৰ নাটতেই প্ৰধান চৰিত্ৰ বা নায়ক-নায়িকা গৰাকিৰ নামেৰেই নাটখনৰ নামাকৰণ কৰা ৰীতি আছে। এই নাটখনত এই ৰীতিয়ে ওলোটা পাক লৈছে। ইয়াত গদাধৰ ৰজা নামেৰে কোনো চৰিত্ৰই নাই; অথচ, নাটৰ নাম 'গদাধৰ ৰজা'। নামটোত ইতিহাস আছে। কিন্তু কাহিনীত ইতিহাস নাই, আছে ইতিহাসৰ আঁৰে আঁৰে টহল্ দিয়া চাৰিটা মনে-সজা চৰিত্ৰ—গেন্ধেলা, মঙ্গলা, কমলা, বিমলা। 'গদাধৰ' নামটোত ভ্ৰমৰঙ্গৰ সৃষ্টি হ'ল মাথোন। কমলা-বিমলাৰ পৰা ৰাজোচিত সেৱা-সৎকাৰ লভি গেন্ধেলা গাৱঁলীয়াই সপোনতে সৰগ ঢুকি পোৱা যেন হ'ল, অথচ বিষম ভুগিব লগীয়া হ'ল। শেষত জানিবা হেবোৱা পত্ৰখনি উদ্ধাৰ হ'লত কোনোমতে লেঠাটো মৰিল।

এখুদিমান একাঙ্ক নাট এইখন; অঙ্ক-বিভাগ নাই; দৃশ্য-বিভাগ নাই। নাট্যকাৰজনে নিজে ইয়াক "চ'ৰাঘৰীয়া নাট" নাম দিছে। ইয়াৰ আগতেও বেজবৰুৱাই একাঙ্ক নাট কেৰাখনো লিখিছে, যেনে, 'নোমল', 'পাঁচনি', 'দেৱযানী' আদি। সেইবোৰত অঙ্ক এটা হলেও, দৃশ্য সংখ্যা একাধিক। 'গদাধৰ ৰজা' অতি আধুনিক একাঙ্ক নাট কিছুমানৰ লক্ষণ-যুক্ত। ৰচনাকাল ১৯১৮ খৃঃ

(১৮৪০ শক)। ই প্ৰথমতে সেই বছৰৰ 'বাঁহী'ত প্ৰকাশ হৈছিল (৯ম বছৰ ৩য়-৪ৰ্থ সংখ্যা); ১৯৬৬ চনত মাথোন সুকীয়া কিতাপ আকাৰত প্ৰকাশ হৈছে।* কোনো কোনো সমালোচকৰ মতে লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা আধুনিক একাঙ্কিকাৰ অগ্ৰগণ্য। বেজবৰুৱাৰ 'গদাধৰ ৰজা'ই এনে মন্তব্যৰ খুটিটো দেখ্‌দেখ্‌কৈ লৰাইছে।

বৰবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠবিংশতি

সংস্কৃত সাহিত্যত 'বেতাল পঞ্চবিংশতি' নামৰ সাধুকথা আছে। বেজবৰুৱাই এই নামটোৰ সৈতে সঙ্গতি ৰাখি 'বৰবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠবিংশতি' নামৰ পঞ্চাঙ্ক ধেমেলীয়া নাটখন লিখিছে। ৰচনাৰ পটভূমি এই—তেজপুৰৰ উকীল বাঘাম্বৰ শৰ্মাই তেওঁৰ প্ৰথম গৰাকী পত্নী বহুদিন নিঃসন্তান হৈ থকা দেখি পত্নীৰ ইচ্ছানুসৰি খুলশালীয়েকজনীকো বিয়া কৰাই যুগল স্ত্ৰীৰ পতিত্ব গ্ৰহণ কৰি ঘোৰ সংসাৰত প্ৰৱেশ কৰিলে। পিছে কালৰ চকৰী ঘূৰিল; কেবা বছৰ হ'ল খুলশালীয়েকৰ সন্তান হোৱা কোনো লক্ষণ নাই; ইপিনে এলাগী কৰি থোৱা পূৰ্ব পত্নী গৰাকীয়েহে পুত্ৰসন্তান এড়ুখৰি প্ৰসৱ কৰি পুনৰ স্বামী-বল্লভা হৈ পৰিল। পৰিণতিত, বাই-ভনী হালৰে পুৰা-গধূলি দ্বন্দ্ব-হাই মুগুচা হ'ল। এই "দ্বন্দ্ব সমাস"ৰ উদ্‌ভাৱক কোন? নাটখনিয়ে ইয়াৰেই সমিধান হৈছে।

বিষয়-বস্তু—কদাই নামৰ কানীয়া এটাই তাৰ গাভৰু জীয়েক জুমুকীক গাওঁৰে ডেকা এটাৰ সৈতে বিয়া দিবলৈ থিক কৰিছে, কিন্তু ঘৈণীয়েক গেদ্‌গেদীয়ে দিব খোজে অইন এটালৈ। এইখিনিতে পতি-পত্নীৰ দ্বন্দ্ব সমাস। জুমুকীয়ে আকৌ যাবলৈ মন মেলিছে ভোগাই নামৰ ডেকা এটালৈহে। বেচাৰা ভোগায়ে তাইক পলুৱাই নিবলৈ এদিন চোতালৰ গছ এজোপাত উঠি আছে। কদায়ে গম পাই খেদা দিলত সি ধুপুচ্‌ কৰে মাটিত পৰি 'মৰিলো ঔ' বুলি চিঞৰ লগালে; জুমুকীও ওলাই গৈ 'হায়-ঔ বি-ঔ' কৰি চিঞৰিব ধৰিলে।

এই বিষয়টোকে পাঁচ অঙ্কত বিভক্তি কৰি নাটখনি ৰচনা কৰা হৈছে। প্ৰকৃততে প্ৰতিটো অঙ্ক একোটা ক্ষুদ্ৰ দৃশ্যহে। আৰম্ভণিত সূত্ৰধাৰৰূপী বৰবৰুৱাই অঙ্কব্যাখ্যা প্ৰসঙ্গত কয়—"পাঁচ অঙ্ক ভাত আছে, এক অঙ্ক পানী। আঙ্ক আঙ্ক নাম তাৰ কৰিলো প্ৰমাণী।" অৰ্থাৎ এই পাঁচ অঙ্কৰ উপৰিও 'আঙ্ক আঙ্ক' নাম দি আৰু এটা নাম মাত্ৰ বিভাগ যোগ কৰা হৈছে। ইয়াৰ আগতে বেজুধৰ ৰাজখোৱাৰ দুই-এখন নাটত এনেবিধৰ অঙ্ক-ধৰ্ম-বৰ্জিত অঙ্ক সংযোগ কৰা দেখা যায়। স্থান-

* ১৯৬৬ চনৰ ২৬ মাৰ্চৰ দিনা বেজবৰুৱাৰ মৃত্যু-বাৰ্ষিকী তিথি উপলক্ষে গুৱাহাটীৰ 'সাহিত্য-প্ৰকাশ'ৰ দ্বাৰা ইয়াৰ প্ৰকাশ কৰা হয়।

কালৰ ঐক্য ৰাখিব নোৱাৰাৰ বাবেই নাট্যকাৰে এনে বিভাগ কেতিয়াবা কৰিব লগীয়া হয়।

বিষয়-বস্তু আৰু প্ৰকাশৰীতিৰ ফালৰপৰা নাটখনি নিচেই লঘু হলেও শীৰ্ষ বিন্দুতে নাট্য-বস্তুৰ সমাপ্তি ঘটোৱাত ৰসতে নাম থৈ নাট্যকাৰে এটা বৈশিষ্ট্য দেখুৱালে। বেজবৰুৱাৰ অইনবোৰ নাটত এনে আকস্মিক ছন্দ পতন দেখা নাযায়।

বেজবৰুৱাৰ নাট্যাৱলীৰ প্ৰধান লক্ষণ-সমূহ

(১) পত্ৰবহুলতা—বেজবৰুৱাই চিঠি-পত্ৰৰ যোগেদি তেওঁৰ নাটবোৰত নানা ভাবে কাৰ্য্য সাধন কৰে।

'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ত ছখন আৰু 'বেলিমাৰ'ত সাতখন চিঠি আছে। অইন কি, 'লিতিকাই' ধেমেলীয়া নাটখনতো নাট্যকাৰে দুখন চিঠিৰ সংযোগ নকৰি নোৱাৰিলে।

(২) মৃত্যু বা বধ-দৃশ্য প্ৰায় বৰ্জন :—শৰাই ঘাটৰ যুদ্ধ প্ৰসঙ্গত লাচিতে মোমায়েকক কটা বিষয়টোক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই বহুবিধ সাহিত্য সৃষ্টি হৈছে। অথচ বেজবৰুৱাই 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' দৃশ্য-কাব্যত এই বিষয়টো দৃশ্যত নেদেখুৱাই চিঠিৰ যোগেদিহে প্ৰকাশ কৰিছে। (অথচ গোহাঞি বৰুৱাৰ 'লাচিত বৰফুকন'ত ই এটা আকৰ্ষণীয় দৃশ্য)। সেইদৰে 'বেলিমাৰ'ত বদন-হত্যা বিষয়টো দৃশ্যাকাৰত নিদি সংবাদ স্বৰূপেহে প্ৰচাৰ কৰা হৈছে। (অথচ নকুল ভূঞাৰ 'বদন বৰফুকন' নাটত এই ঘটনাটোকে শেষ দৃশ্যত দি নাটখনক করুণ ৰসাত্ম কৰি তোলাৰ এটি আলম্বন ৰূপে গ্ৰহণ কৰা হৈছে)। বেজবৰুৱাৰ এই ৰীতি সংস্কৃত নাট্যবিধিৰ অনুকূল। 'জয়মতী কুঁৱৰী'ত জয়মতীৰ মৃত্যু আৰু 'লিতিকাই'ত সুভদ্ৰা বুঢ়ীৰ মৃত্যুৰ বাহিৰে তেওঁ কোনো ঠাইতে মৃত্যু দৃশ্য মঞ্চত দেখুউৱা হোৱা নাই।

(৩) তেওঁৰ নাটত করুণ-ৰসৰ স্থান অতি নগণ্য; তেওঁৰ তিনিওখন বুৰঞ্জীমূলক নাট্য কাহিনী করুণ ৰসৰ; কিন্তু 'জয়মতী কুঁৱৰী'ত বাহিৰে কোনোখনেই করুণৰসাত্মক হোৱা নাই।

(৪) তেওঁৰ হাস্যৰসৰ মাত্ৰাধিক্যই কোনো কোনো ঠাইত অন্যান্য ৰসস্ৰোতৰ বাধক ৰূপেও ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া নকৰি থকা নাই। তেনে ঠাইত এই হাস্যৰস উপভোগ্য হোৱা নাই। 'বেলিমাৰ'ত কলিবৰক সাহসী দেশ-প্ৰেমিক বীৰৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰা হৈছে। মিঙিমাহাই যেতিয়া কলিবৰক কাটি পেলাব লাগে বুলি হুকুম জাৰি কৰে আৰু কয় যে—"কাটিবৰ আগেয়ে ইয়াৰ পেটটো ফালি দিব লাগে" দৰ্শকৰ মনত স্বাভাৱিকতে কলিবৰৰ প্ৰতি কিঞ্চিৎ দয়া আৰু সহানু-

তৃপ্তিৰ ভাব জাগি উঠে। কিন্তু ইয়াৰ উত্তৰত কলিবৰে কয়—"দীঘলে নে পথালিয়ে ...বোলো তিলুৱা সেনাপতি, তোমাৰ খাহীটো মন গলে মূৰৰ ফালৰ পৰাও কাটি যাব পাৰা; নেজৰ ফালৰ পৰাও সেই কৰ্ম কৰিব পাৰা।" (৫ম অঙ্ক ২য় দৰ্শন); এই হাস্যৰস এই ঠাইত মুঠেই উপভোগ্য হোৱা নাই, বৰঞ্চ করুণ ৰসৰ বাধক ৰূপেহে কাৰ্য্য কৰিছে।

(৫) ৰজা মহাৰজাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি লগুৱা-লিকচৌ পৰ্য্যন্ত সকলোৰে মুখত বেজবৰুৱাই কথিত আৰু ঘৰুৱা অসমীয়া গদ্য ব্যৱহাৰ কৰাত প্ৰতিখন নাটেই কাব্যিক ক্ষেত্ৰৰ পৰা বাগৰি আহি লৌকিক ক্ষেত্ৰত পৰিছেহি। আৱশ্যকীয় ঠাইতো ভাষাই ৰূপ সলাব নোৱাৰা হেতুকে কোনো কোনো ঠাইত ৰস-নিঃসৰণত ভেটা পৰিছে। 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ত ৰামসিংহ, নচৰৎ খাঁ, বৰফুকনৰ দূত আদিৰ মুখত যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত আলোচনা এটাকে এই বিষয়ত উদ্ধৃত কৰিব পাৰি। এবাৰ ৰামসিংহই অসমীয়া কটকীক কয় যে অসমীয়াৰ যুজিবলৈ যদি তীৰ বন্দুক নাই তেওঁলোকক খুজিলেও দিব পাৰে; তেওঁলোক হিন্দুস্থানৰ চুক এটাৰ গাতত সোমাই আছে।......"তেওঁলোকক গাতৰ ভিতৰৰ পৰা টানি বাহিৰলৈ উলিয়াই অলপ পোহৰ দেখুৱাবৰ নিমিত্তে বাদস্থাই মোক পঠিয়াই দিছে। কটকী—বোলো এতিয়া গেলা গপ মাৰি থাকাহঁক, পিছত কাচুটি এৰি পলাব লগীয়া নহলেই ভাল।...... তোমালোকৰ কাচুটিৰ পোন্ধ নেথাকেই, সেইদেখি লৰৰ বেগত এৰি পেলাবলৈকো সুবিধা হব।" (৪ৰ্থ অঃ ২য় দঃ)

(৬) হাস্যৰস সৃষ্টিৰ বাবে তেওঁ বহু ক্ষেত্ৰত অনাৱশ্যকীয় বৰ্ণনা বা বিষয়বো সংযোগ কৰে, যেনে 'বেলিমাৰ'ত জন্মি, পিয়লী আৰু ধনী বৰুৱাৰ মাজত কলিকতা মহানগৰীৰ যি ব্যঙ্গাত্মক বৰ্ণনা দিয়া হৈছে, হাস্যৰস সঞ্চাৰণ অবিহনে ইয়াৰ আন নাটকীয় উদ্দেশ্য একো নাই (৩য় অঙ্ক ১ম দৰ্শন)। সেইদৰে ইয়াত চন্দ্ৰকান্ত, সত্যৰাম আৰু অন্যান্য ল'ৰা কেইটামানৰ মাজত দিয়া গ'ৰখীয়া ধেমালিখিনিয়ে বিশেষ একো নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধন কৰা নাই (১ম অঙ্ক ২য় দৰ্শন)। 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ৰ ২য় অঙ্ক ১ম দৰ্শনত প্ৰিয়ৰাম, গজপুৰীয়া আৰু তেওঁৰ লগৰীয়া কেইজনৰ সৈতে বিটো দৃশ্য দিয়া হৈছে ইয়াৰ একমাত্ৰ উদ্দেশ্য হাস্যৰস সৃষ্টি।

(৭) বৈষ্ণৱ ভাৱ—বেজবৰুৱাৰ অন্যান্য সাহিত্যত থকাৰ দৰে তেওঁৰ নাট-বোৰবো ঠায়ে ঠায়ে বৈষ্ণৱ ভাৱ সিঁচৰিত হৈ আছে। তেওঁৰ 'বেলিমাৰ'ৰ পিজৌ আইদেও বিষ্ণু-ভক্তি-পৰায়ণা। তেওঁ ভাবাৱেগত যিবোৰ গীত-পদ গায় তাত শ্ৰীকৃষ্ণৰ গুণ-গানেই অধিক। তেওঁ গিৰিয়েকক শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে তুলনা কৰি গায়— "ললিত লৱঙ্গলতা পৰিশীলন কোমল মলয়......নৃত্যতি যুৱতি জনেন......" ইত্যাদি।

যেতিয়া সংস্কৃত শ্লোক মাতে তাতো শ্ৰীকৃষ্ণৰেই গুণানুকীৰ্ত্তন ; যেতিয়া অসমীয়া গীত-পদ গায়, তাতো শ্ৰীকৃষ্ণৰেই লীলা-মাহাত্ম্য প্ৰকাশ। ৰংপুৰৰ কাৰেংঘৰত চন্দ্ৰকান্তৰ লিগিৰীয়ে যি পদ গায় সিও "যদুবংশ ধ্বংশ", "প্ৰদ্যুম্নক গদে প্ৰহাৰে" আদি শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলা কাহিনী। ভুমুক নামৰ লিগিৰা এটাই বদনৰ আগত যি এটা গীত গাইছিল তাৰো আদিত আছে "বৈকুণ্ঠৰ কৃষ্ণ" (১ম অঙ্ক ৫ম দৰ্শন)। 'জয়মতী কুঁৱৰী'তো জয়মতীয়ে মৃত্যুকালত বৈষ্ণৱ-ধৰ্মপ্ৰাণা সতী এগৰাকীৰ ৰূপ লৈ গাইছে—"কি কৰিলো কি কৰিলো ভকতি নকৰি" ইত্যাদি। তেওঁৰ ধেমেলীয়া নাটতো এই ভাৱ ঠায়ে ঠায়ে স্পষ্ট ('নোমল' আলোচনা দ্ৰষ্টব্য)।

(৮) সুদীৰ্ঘ স্বগতঃ উক্তিয়ে তেওঁৰ নাটবোৰক কোনো কোনো ঠাইত ভাৰাক্ৰান্ত আৰু বিৰক্তিজনক কৰি তুলিছে ; যেনে—'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ত লাচিতৰ আত্মকাহিনী (২য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন), 'বেলিমাৰ'ত চন্দ্ৰকান্তৰ আক্ষেপ (১ম অঙ্ক ৭ম দৰ্শন), 'লিতিকাই'ত লিতিকাইহতঁক নাশ কৰিবৰ উদ্দেশ্যে দেউৰামৰ জল্পনা-কল্পনা (৪ৰ্থ অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শন), 'চিকৰপতি নিকৰপতি'ত বিচাৰালয়ত গুচৰীয়া বেথাইৰ আচামীৰ ওপৰত দিয়া গোচৰ (১ম দৰ্শন)।

(৯) লৌকিক গীত-মাতৰ সঘন প্ৰয়োগে তেওঁৰ নাটবোৰক অসমীয়াৰ অতি আপোন যেন কৰি তুলিছে। 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ৰ ১ম অঙ্ক ২য় দৰ্শন এনেবোৰ গীত-মাতেৰেই ভৰপূৰ ; চেনেহী-ৰূপহী-শদীয়াখোৱা গোহাঁইৰ কথোপকথনত এনেবোৰ গীত-মাতেই প্ৰতিটো দৃশ্য ৰসাল কৰি তুলিছে। 'বেলিমাৰ'ত ভুমুক—ধনশিৰী—সোৱণশিৰীৰ কথাত এনেবোৰ প্ৰয়োগ বিশেষ।

(১০) বেজবৰুৱাৰ নাট্যাৱলীত সৰল হাস্যৰসেই অধিক। ব্যঙ্গত্বও ঠায়ে ঠায়ে আছে, কিন্তু নাটকীয় পৰিস্থিতি অনুসৰি স্থানবিশেষে ৰস সিমান উপভোগ্য হোৱা নাই।

(১১) জতুৱা ঠাঁচৰ আতিশয্যই ঠায়ে ঠায়ে নাট্যোচিত পৰিণতি-সৃষ্টিত বাধা নজন্মাই থকা নাই। স্থানবিশেষে ৰসসৃষ্টি পথত ই অন্তৰায়ৰূপে ক্ৰিয়া কৰিছে।

পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা (খৃঃ ১৮৭১-১৯৪৬)

[অসম বুৰঞ্জীক প্ৰথম নাট্যৰূপ-দিওঁতা]

গাওঁবুঢ়া	—	(১৮৯৭)	সাধনী	—	(১৯১০)
জয়মতী	—	(১৯০০)	লাচিত বৰফুকন	—	(১৯১৫)
গদাধৰ	—	(১৯০৭)	ভূত নে ভ্ৰম	—	(১৯২৪)
টেটোন তামুলি	—	(১৯০৯)	বাণৰজা	—	(১৯৩৩)

॥ নাট্যকাৰৰ পৰিচয় ॥

'জোনাকী' যুগৰ অন্যতম ডোঙা ত্ৰৰা পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাই (তেতিয়া পদ্মনাথ গগৈ) প্ৰথমতে বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰে সৈতে লগ লাগি ১৮৮৯ খৃষ্টাব্দত 'ডেকা গাভৰু' নামেৰে অ'ৰ ত'ৰ চিত্ৰেৰে এখন নাটক উলিয়ায়। সম্ভৱ এই প্ৰথম প্ৰচেষ্টা প্ৰশংসনীয় নোহোৱা বাবে লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই "ডেকা গাভৰুৰ দল"-শীৰ্ষক এটা প্ৰতিবাদ প্ৰবন্ধ লিখে, আৰু তাৰ বাবেই ৰাজখোৱা ডাঙৰীয়া আদি 'জোনাকী'ৰ বুকুৰ পৰা ফাটি আহে। গোহাঞি বৰুৱায়ো এইবাৰেই 'জোনাকী' এৰি 'বিজুলী'ত হাত দিয়ে আৰু স্বকীয়া পন্থাৰে সাহিত্য সাধনাত ব্ৰতী হৈ পৰে।* তেওঁৰ প্ৰকৃত সাহিত্যিক জীৱন আৰম্ভ হয় 'ভানুমতী' উপন্যাসৰ যোগেদি। ১৮৯৩ চনত তেওঁ কহিমা চৰ্কাৰী হাইস্কুলত প্ৰধান শিক্ষকৰূপে নিযুক্ত হয়। প্ৰায় এই সময়তে তেওঁৰ বিয়াহো হয়। চৰ্কাৰী কামৰ গুৰু দায়িত্ব বহন কৰি তাৰ মাজতে আজৰি উলিয়াই তেওঁ সাহিত্য চৰ্চা কৰে। অসমত তেতিয়া বৃটিছৰ আমোল। অসমীয়াৰ আৰ্থিক, সামাজিক সকলো ক্ষেত্ৰতে পান ত হাঁহ নচৰা অৱস্থা।

গাওঁবুঢ়া—গাওঁবুঢ়া এই সময়ৰে ৰচনা; প্ৰকাশ ১৮৯৭ খৃষ্টাব্দ; এইখনেই তেওঁৰ প্ৰথম নাট।

ৰায়তৰ খাজনা আদায় কৰা বিষয়ত মৌজাদাৰৰ সহায়ৰ বাবে অসমৰ গাৱেঁ গাৱেঁ তেতিয়া চৰ্কাৰে একো একোজন বিষয়া নিযুক্ত কৰিছিল; তেওঁৰ পদৱী 'গাওঁবুঢ়া'; দায়িত্ব আছে, দৰমহা নাই। অবৈতনিক কাম (অনাৰেৰি Honorary "অনাহাৰা" বিষয়)। এয়ে দেশপ্ৰেমিক কবি-হৃদয়ত সহানুভূতি জগায় আৰু 'গাওঁবুঢ়া'ই নাট্য ৰূপত দেখা দিয়ে।

বিষয়-বস্তু—লক্ষীমপুৰ জিলাৰ গাওঁ এখনত নকৈ পতা গাওঁবুঢ়া ভোগমন। মিঃ ইয়ং লক্ষীমপুৰ মহকুমাৰ চাহাব। তেওঁ গাওঁৰ খাজনাৰ তাগিদা চাবলৈ গাওঁ পৰিদৰ্শন কৰিলেহি। চাহাবৰ ৰছদ-পাতি যোগাবলৈ গাওঁবুঢ়াইতৰ গাত তৰণি নাই। ভোগমনে ভাত-পানী এৰি সেই কামতে দিনৰ দিনটো ঘূৰি ফুৰিছে। ঘৰৰীয়া আহি দেখে, ঘৈণীয়েক বংদৈয়ে ভাত ৰান্ধিবলৈ ৰান্ধনি ঘৰ সোমাইছেহে। ভোগমনে খঙতে উতলা হৈ ৰাহী গাৰেই গুচি গল। ঘৈণীয়েকে কান্দে, জীয়েকে কান্দে। চৰ্কাৰী "আলহী বঙলা"ত খানচামা, আৰ্দ্দালি, চৰ্দ্দাৰ আদিয়ে চাহাবৰ বাবে বিবিধ বস্তুৰ যোগান ধৰিছে। ৰচদৰ তাৰ লৈ ভোগমন তাত উপস্থিত; তাৰহে অন্যান্য বস্তুৰ লগত তিনটা কুকুৰা আৰু ষোলটা কণি। চৰ্দ্দাৰ, আৰ্দ্দালিহঁতে নিচেই তাকৰ বস্তু অনা বুলি কৈ ভোগমনৰ ওপৰত দমদমনি চলাইছে, গালি পাৰিছে। আইন কি,

*'ডাঙৰীয়া বেণুধৰ ৰাজখোৱা'—ত্ৰিদেৱৰ নেওগ সম্পাদিত, অমিয়ামাধুৰী নেওগ সঙ্কলিত।

কাণত ধৰি শাস্তি দিছে। গাওঁৰ মৌজাদাৰ ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকাই চৰ্কাৰৰ ঘৰৰ পৰা তাগিদা পাই খাজনা আদায়ৰ বাবে ভোগমনৰ ঘৰ ক্রোক কৰাৰ খুজিছে। ভোগমনে লৰালৰিকৈ আহি সকলো কথা ঘৈণীয়েকহঁতৰ আগত কয় আৰু এইবুলি বেজাৰ কৰে "কুলী হোৱাৰ ভয়ত, মান ৰইখা কৰিবলৈ গৈ, চৰ্কাৰী গাওঁবুঢ়া বিষই খাওঁতে এতিয়া মোৰ এনে বিলায়" (৫ম অঃ ১ম দৃঃ)। শেষত চাহাবে বুজিলে যে মাজৰ মানুহ সোপাই জোৰকৈ গাওঁবুঢ়াৰ ওপৰত নানা অত্যাচাৰ কৰি ভাৰ-ভেটী খায়, পইচা খায়। ইয়ং চাহাবে এই বিষয়ে কৰ্তৃপক্ষলৈ লিখা-লিখি কৰি এটা সুবন্দবস্ত কৰিবলৈ গাত লয়। গাওঁবুঢ়া চাৰিজনৰ সমদল গীত এটিৰে নাটখনিৰ সামৰণি পৰে।

গীত (খট—কাশ্মিৰী খেম্‌টা)

"আমি চাৰি গাওঁবুঢ়া
চাৰি গোট ঢেঁকী থোৰা ;
ৰাতি-দিনে ধান বানি হওঁ আধামৰা।
(আমি গাওঁবুঢ়া)" ইত্যাদি।

আলোচনা—এতিয়ালৈকে প্ৰকাশিত হোৱা অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী কেইখনত 'গাওঁবুঢ়া' নাটখনি ধেমেলীয়া নাট বুলি কৈ অহা হৈছে। প্ৰকৃততে ই সম্পূৰ্ণ ধেমেলীয়া নাট নহয়, ধেমেলীয়া পৰিৱেশত ৰচনা কৰা ই এখনি দৃশ্য-বহুল পঞ্চাঙ্ক করুণ-ৰসসিক্ত সামাজিক নাট। নায়ক 'গাওঁবুঢ়া' আৰু তেওঁৰ পত্নী 'ৰংদৈ'ৰ কাৰ্য্যাৱলী আৰু পৰিণতিলৈ চাই আমি ইয়াক করুণ ৰসসিক্ত নুবুলি নোৱাৰো। মৌজাদাৰ, মণ্ডলহঁতৰ অত্যাচাৰৰ হাত সাৰিবলৈ বুলি বণুৱা কামৰ পৰা নিষ্কৃতি লাভৰ আশাত ভোগমনে খাটি-লুটি কোনোমতে গাওঁবুঢ়া বিষয়টো ল'লে। কিন্তু সুখ-শান্তি পাওক চাৰি বেছাৰাৰ দিনক দিনে দুখকষ্ট বাঢ়িহে গ'ল। ৰায়তৰ খাজনা আদায় কৰিব নোৱাৰি গাওঁবুঢ়াই দিনে-নিশাই মৌজাদাৰৰ খেচ্‌খেচনি খাব লগীয়াত পৰে। তেওঁক ভাৰ-ভেটী যোগাই মন সন্তুষ্ট কৰি ৰাখিব লাগে। সৰল হোজা ভোগমন এই চিন্তাতেই আধামৰা হৈছে। ৰংদৈ ভোগমনতকৈ চতুৰ। গিৰিয়েকৰ দুখ দেখি তাই কয়—

"চৰ্কাৰী কাম নকৰি নোৱাৰি হয়, পিচে আমি দুবলা ইফালে নেখাই মৰিব পাৰো? তেন্তে চৰকাৰে আমাক এটা জীৱিকাৰ উপায় নিদিয়ে কিয়? ঘৰৰ খাই পৰৰ হৈ খাটি মৰা ক'ত আয়ন আছে"—(৩য় অঃ ১ম দৃ)। ভোগমন—"নেখাইনো ক'ত কেইটা মৰিব দেখিছ? গোঁসায়ে একৰকমে খুৱাব। সংসাৰৰ গতিয়েই এনে।"

গাওঁলৈ বৰচাহাব অহা গম পাই গাওঁবুঢ়া ৰচদ-পাতি গোটোৱাত ব্যস্ত হৈ

পৰিল। বংদৈয়ে ওৰে দিনটো ঘৰুৱা কামসোপা কৰিয়েই ওৰ পেলাব নোৱাৰে। ধান বানোতে এদিন জীয়েক জেতুকীৰ হাতখনো খুন্দিলে। বংদৈয়ে ধান বানে, খৰি লুৰে, কাপোৰ বয়, ভাত ৰান্ধে, মৰিবলৈকো আজৰি অকণ নাই। ভোগমনে চুপৰীয়া লৰা-লৰিকৈ আহি দেখে ভাত হোৱা নাই, তেওঁ লঘোনেই শুচি যায়। ঘৈণীয়েকে এবাৰ গিৰিয়েকৰ কথা ভাবে, এবাৰ গোটেই ঘৰখনৰ কথা ভাবে আৰু মূৰে-কপালে হাত দি উচুপি উচুপি কান্দিব ধৰে।

চাহাবৰ নাম লৈ আৰ্দ্দালি, চৰ্দ্দাৰ, খানচামা আদি মাজৰ মানুহ সোপাই গাওঁবুঢ়াৰ পৰা ভাৰ-ভেটী খাই নিজৰ তলি উদং কৰে। চাহাবৰ নাম কৈ নানা কাম কৰাই লয়। চৰ্কাৰী আলহী-বঙলাত চৰ্দ্দাৰে গাওঁবুঢ়াৰ হতুৱাই খৰি ফলায়; তাকে নকৰো বোলাত গাওঁবুঢ়াৰ কাণত ধৰি শাস্তি দিয়ে। শেষত খাজনা আদায় কৰিব নোৱাৰা বাবে গাওঁবুঢ়াৰ ঘৰ ক্ৰোক কৰি টেকেলাই সকলো লাম-লাকটি উলিয়াই লৈ যায়। খঙে-বেজাৰে ভোগমনৰ মুখত মাত হৰিল; চকু-পানী ওলাল। বংদৈয়ে সান্ত্বনা বাণী এষাৰ দিলে—"এতিয়া আৰু শোক-বেজাৰ কৰি থাকিলে কি হব? গাওঁবুঢ়া বিষৈয়ে আমাৰ গতি যি কৰিলে কৰক। এতিয়া আৰু তাত সকাম নাই।"

ভোগমন—(দীঘলকৈ হুমুনিয়াহ পেলাই) ভাল কৈছ, তোৰ কথাতে তৰ দিলো। কাইলৈ মৌজাদাৰ হাকিমৰ ওচৰত আমাৰ মেট্‌মৰা ভাৰখন শোধাই দিছে আহিবগৈ লাগে।"

নায়ক ভোগমনে জাৰিকাৰ বাবে সামান্য আৰ্দ্দালি, চৰ্দ্দাৰইতৰ হাতত লাঞ্ছনা-গঞ্জনা খাই জীয়াতু ভুগিব লগীয়া হ'ল। তেওঁৰ উন্নতিৰ সকলো আশা ব্যৰ্থ হ'ল। গাওঁবুঢ়া-বিষয় ৰক্ষাৰ বাবে নিজৰ আত্মসন্মান হেৰুৱালে। তেওঁ সৰ্বস্বান্ত হ'ল, জীৱনত অকণো শান্তি নেপালে। এইদৰে করুণ-ৰসাত্মক কেবাটাও গাওঁলীয়া সামাজিক চিত্ৰ গোহাঞিবৰুৱাই ফুটাই তুলিছে। প্ৰকাশ-ৰীতিয়ে ঠায়ে ঠায়ে হাস্যৰস উদ্ৰেক কৰিব খোজে। কিন্তু মূল কথাখিনিৰ পিনে দৃষ্টি কৰিলেই সি খিতাতে তল পৰি যায়। মাজে মাজে মণ্ডল বাপুৰাম শইকীয়া আৰু কচুখোৱা ছুটীয়া গাওঁবুঢ়াই ভুল হিন্দী ভাষাত বচন মাতিও হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰিব খোজে, কিন্তু কৃতকাৰ্য্য নহয়। কাৰণ, মূল ঘটনাটো গাওঁবুঢ়াৰ দুখেভৰা করুণ কাহিনীৰেই ইতিহাস মাত্ৰ। গাওঁবুঢ়াৰ বিষয়-বাবৰ সমস্যা নাটখনিত সম্পূৰ্ণভাবে ফুটি উঠিছে। পঞ্চম অঙ্কৰ দ্বিতীয় দৃশ্যত মিঃ ইয়ং চাহাবে সমস্যা সমাধানৰ বাবে কৰ্ত্তৃপক্ষৰ লৈতে লিখা-লিখি কৰিব বুলি উল্লেখ কৰা হৈছে। কিন্তু কথাবাৰে ভোগমনৰ দুখ পাতলাব পৰা নাই। শেষৰ দৃশ্যত টেঁপেৰা গাওঁবুঢ়াই দুখত একেৰি আনন্দ কৰিবলৈ বুলি

এটি গীত যুৰিলে আৰু ভোগমনকে আদি কৰি কেউটাই ঘূৰি ঘূৰি গালে; কিন্তু প্ৰকৃততে এইটো আনন্দৰ গীত নহয়; শোকৰ গীতহে। এই নাটত হাস্যৰস-সঞ্চাৰক তুলুঙা কথাবোৰ বহু ঠাইত মানৱীয় অনুভূতিপূৰ্ণ; চৰিত্ৰবোৰৰ বচনত গাম্ভীৰ্য্য কম; সেইদেখি মূল বিষয়টোত গহীন পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাত অৱশ্যে কিছু বাধা পৰিছে। মান-মৰ্য্যদা আৰু ব্যক্তিত্বৰ পিনৰ পৰা চালে ইয়াত পুৰুষ চৰিত্ৰৰ ভিতৰত ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকা (লক্ষীমপুৰৰ মৌজাদাৰ), মাণিক চন্দ্ৰ বৰুৱা (থানাৰ দাৰোগা), মিষ্টাৰ ইয়ং (মহকুমাৰ গৰাকী চাহাব), মিঃ স্কট (জিলাৰ গৰাকী বৰচাহাব); আৰু স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ ভিতৰত অমিলা (ৰত্নেশ্বৰৰ ভাৰ্য্যা) উচ্চ মৰ্য্যদা-সম্পন্ন লোক। কিন্তু ঘৰুৱা পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাত সহায় কৰিবৰ বাবে তেওঁলোকৰ মুখতো সাধাৰণ কথ্য ভাষাৰ বচনহে দিয়া হৈছে।

গোহাঁঞি বৰুৱাৰ তিনিওখন ধেমেলীয়া নাটৰ ভিতৰত 'গাওঁবুঢ়া' খনৰ হাস্য-ৰসৰ আলম ভালেখিনি ভাষানুগত, যেনে প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যত চিপাহী, বাপুৰাম শইকীয়া মণ্ডল আৰু কচুখোৱা ছুটীয়া গাওঁবুঢ়াৰ মাজত হোৱা কথা-বতৰাখিনি। চিপাহীটোৰ মুখৰ হিন্দী প্ৰায় শুদ্ধ আৰু স্বাভাৱিক, কাৰণ সি নিজে হিন্দী ভাষা-ভাষী। কিন্তু বাকী দুজন গাৱঁলীয়া অসমীয়া মানুহ; তেওঁলোকৰ হিন্দী অশুদ্ধ, উচ্চাৰণ অস্বাভাৱিক, অশুদ্ধ; গতিকে হাঁহি-উঠা। চৰ্কাৰী কামৰ বাবে কুলী ধৰিবলৈ আহি তেওঁলোকে এইদৰে কথা পাতিছে—

"বাপু—দেখ দেখ কনিষ্ট। ঐ কুলী ভাগ্‌কে লৰ্‌ মাৰ্‌তাহেই। তুমি খেদি যাইকে তাক পাকুৰি আনও (চিপাহীটো যাব ধৰে)।

কচু—নাহি নাহি কনিষ্টবাবু, তুমি যাইকে তাক পাকুৰি লৈ আনেগা—(কুলীৰ পিচে পিচে লৰ ধৰে)।

চিপাহী—(মণ্ডললৈ চাই) এ কেইচা বাত হেঁই? হাম্‌লোক্‌কো চাৰ আড্‌মিকো দৰ্কাৰ থা, চব পূৰা হো গিয়াৰাহা। লেকিন তোম্ আপ্‌না মত্‌লবচে একঠো চোৰ দিয়া, আউঁৰ একঠো আভি ভাগ যাতা হেঁই।"

পৰিস্থিতিৰ ফালৰ পৰা ওপৰৰ এই কথাখিনিত হাঁহিৰ লগীয়া একো কাৰণ নাই। বৰঞ্চ গাৱঁলীয়া নিৰ্জু নিছলা মানুহ কিছুমানক জোৰকৈ কাম কৰিবলৈ ধৰি নিয়া দেখি বেজাৰহে লাগে। কিন্তু ভাষাৰ অসঙ্গতিয়ে হাঁহি নোতোলাই নোৱাৰে। সেইদৰে ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকা মৌজাদাৰৰ সৈতে ভোগমনে যেতিয়া মিঃ ইয়ং চাহাবক দেখা কৰেগৈ, তেতিয়া তেওঁলোকৰ মাজত হোৱা কথা-বতৰা খিনিৰপৰা ভাষাগত হাস্যৰস নিজৰি ওলায়। গাওঁবুঢ়া-বিষয়-প্ৰাৰ্থী ভোগমনক কঁপি থকা দেখি মিঃ ইয়ং চাহাবে কয়—"অঃ হেইটো হব নাই ফাৰিবে।. হেইটো কিজানি কাঁপি কাইছে। হি কাম

কৰিব নাই পাৰে, টুমি ডোছৰা আদমি ডেকিব লাগে। কাণীয়া আদ্‌মিক হামি কাম কভি নাই দিবে।

ৰত্ন—নহয় হজুৰ, মই জানো সি কাণি নাখায়।

ভোগ—হয়; গোলামে কাণি নেখায়। কেতিয়াবা সঙ্গত পৰিলে টিকিবাহে দুই-চাৰিটা পোৱা হয়।

ইয়ং—চুপ্ ৰাও। হেইটো কি বক্‌বক্ কৰিছে? হামাকে গালি দিছে?

ৰত্ন—এইটোৰেনো টপ্‌টপাই আছে কেলৈ? কথা নুবুজে এনেই বলকি থাকেচোন।"

ওপৰৰ এই কথাখিনিতো পৰিস্থিতি-গত হাস্যৰস নাই, কিন্তু ভাষাই হাঁহি তোলে। এইদৰে দ্বিতীয় অঙ্ক পঞ্চম পটত মৌজাদাৰৰ চ'ৰাত যিখন গাঁৱলীয়া মেল বহে, তাত প্ৰথম মেলুৱৈজনে কথাই কথাই "কিনো ৰূপে সৈতে" বুলি ঘনাই ঘনাই কৈ থাকে, চতুৰ্থজনে সময়ে সময়ে "তাৰ পৰিণামে" বুলি কয়; সেয়ে অতি সঘন হোৱা বাবে হাঁহি উঠে।

'গাওঁবুঢ়া' নাটৰ ওপৰত 'মহৰী' আৰু 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ৰ প্ৰভাৱ

'মহৰী'ৰ প্ৰভাৱ—গোহাঞি বৰুৱাৰ 'গাওঁবুঢ়া' নাটত 'মহৰী' নাটৰ কিছু সাদৃশ্য চকুত পৰে। দুয়োখন নাটৰে বিষয়-বস্তু প্ৰায় একে ধৰণৰ। বাগিছাৰ মহৰী-কাম-প্ৰাৰ্থী ভাবিৰামে যিদৰে চাকৰিৰ লালসাত মিঃ স্কট চাহাবৰ লগত অশেষ লঘু-লাঞ্ছনা ভুগি চাকৰিটো কোনোমতে লাভ কৰিলে, অথচ শেষত দুদিনমান থাকিয়েই নিজ ইচ্ছাতে এৰি পেলাব লগীয়া হ'ল, সেইদৰে গাওঁবুঢ়া-বিষয়-প্ৰাৰ্থী ভোগমনেও চাহাবৰ হাতত নানা অপমান লঘু-লাঞ্ছনা ভুগি গাওঁবুঢ়া-পদৱী লাভ কৰিলে; কেইদিনমান থাকিয়েই তিতা-কেঁহা লাগিল, কামটো এৰি পেলাবলৈ ভং নাইকিয়া হ'ল। অথচ, কামটো লবৰ সময়ত মহৰীয়ে যিদৰে জীউৰাম উকীলৰ সহায়ত লৈছিল, ভোগমনেও ৰত্নেশ্বৰ হাজৰিকা মৌজাদাৰৰ সহায় লব লগীয়াত পৰিছিল। ভাবিৰামে ফক্স্ চাহাবক বঙলাত দেখা কৰি যিদৰে চাকৰিৰ কথা ক'লে, ভোগমনেও মহকুমাৰ গৰাকী চাহাব মিঃ ইয়ং চাহাবক দেখা কৰি চাকৰিৰ কথা কৈছে। চাহাবৰ মুখত ওলোৱা চাহাবী অসমীয়া দুয়োখন নাটতে প্ৰায় একে ধৰণৰ। চাহাবৰ মূৰ্ত্তি দেখি ভাবিৰাম যিদৰে কঁপিছিল, মিঃ ইয়ং চাহাবক দেখিও ভোগমনৰ অৱস্থা তদ্ৰূপ হয়। ভোগমনে যিদৰে দুদিনমান কাম কৰিয়েই "পাৰ কালে লটিঘটি" হব বুলি ভাবি ঘৰমুৱা হয়, ভোগমনেও গাওঁবুঢ়া-বিষয় লাভ কৰি দুদিনমান থাকিয়েই বিষয় এৰিবলৈ থিৰ কৰিলে এই বুলি—"হে পৰ্ভু, তোমাৰ কি

অত্‌ভুত্‌ মহিমা, এনেখন দুখ ভুগিবলৈকে মানুহে গাওঁবুঢ়া বিষই খাবলৈ খাটি-লুটি ফুৰে। হায়! হায়!......কাইলৈ মৌজাদাৰ হাকিমৰ ওচৰত তোমাৰ বিষৈখনৰ মেট্‌মৰা ভাৰখন শোধাই দিহে আহিবলৈ লাগে।"

'মহৰী'ত চাহাবৰ বচনত দন্ত্য বৰ্ণবোৰৰ উচ্চাৰণ মূৰ্দ্ধন্য কৰা হৈছে; সেইদৰে 'প'ৰ ঠাইত 'ফ' কৰা হৈছে, কৰ্ত্তা আৰু ক্ৰিয়াৰ পুৰুষৰ মিল নাই। 'গাওঁবুঢ়া'তো এই ৰীতি অৱলম্বন কৰা হৈছে। ভাষাগত আৰু বিকৃত শব্দগত সাদৃশ্যৰ বাবে তলৰ দৃশ্য দুটা তুলনীয়—

"ইয়ং—অঃ—আৰু কব নাই লাগে, হামি চব জানিলে (ভোগমনলৈ চাই) আচ্ছা, টুমি কাম কৰিব ফাৰিবে?

ভোগ—(কঁপি কঁপি)—হজুৰ, হজুৰ গোলাম।

ইয়ং—ইউ ডেম ফুল; কি হজুৰ গোলাম বুলি টাকিছে? কাম কৰিব ফাৰিবে? চাহাব লোকৰ খং হুনিব ফাৰিবে?

ভোগ—হয়, হুজুৰ, গোলাম ডেমফুল! মই একো জগৰ কৰা নাই। দোহাই মহাৰাণী!

ইয়ং—ইউ ডেভিল্‌ ৰাস্কেল্‌! টুমি হামাকে গালি দিছে?

('গাওঁবুঢ়া' ২য় অঙ্ক ৪ৰ্থ পট)

ইয়াৰ লগত তুলনীয়—

ফক্স—ইউ ইয়ং মেন! টুমি কট্‌ যাব লাগে?

ভাবি—হজুৰক চালাম দিবলৈ আহিছিলোঁ।

ফক্স—ইউ ষ্টুপিড্‌ ডেম ব্লডি ফুল! টুমি মোক কি চেলাম ডিবলৈ আহিছে— মই কি লাটচাহেব আছে? টোমাৰ ডিনট কেতিয়াবা এনেকুৱা বাগিছা দেকিছিলে? টুমি কোন নেবাবকে বেটা আছে? 'মহৰী' (১ম অঙ্ক ৫ম দৰ্শন)

'মহৰী'ৰ ৰচনাকাল, অভিনয়ৰ যোগেদি প্ৰচাৰ আৰু প্ৰকাশ কাল 'গাওঁবুঢ়া'তকৈ আগ। গতিকে দুয়োখনৰ ৰচনা পদ্ধতিৰ সাদৃশ্যলৈ চাই গোহাঞি বৰুৱাৰ নাটৰ ওপৰত ইয়াৰ ছাঁ পৰা অসম্ভৱ নহয়। শাসকৰ সমুখত শাসিতৰ যি এটা স্বাভাৱিক হীন মনোবৃত্তিয়ে দেখা দিয়ে, 'মহৰী' আৰু 'গাওঁবুঢ়া' তাৰেই একোটি অতিৰঞ্জিত নাট্যচিত্ৰ। এসময়ত এই নাটৰ অভিনয় চাহাব সকলে দেখি বৰ আমোদ পাইছিল বুলি শুনা যায়। অসমীয়া নাটত চাহাব 'চৰিত্ৰ'ৰ চকুত লগা সমাৱেশ 'মহৰী'তে প্ৰথম, 'গাওঁবুঢ়া'ত দ্বিতীয়।

'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ৰ প্ৰভাৱ—হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিবলৈ 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ত হিন্দী-মিহলি অশুদ্ধ অসমীয়াৰ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। এই ৰীতি 'গাওঁবুঢ়া' তো

আছে। 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ত নায়ক কীৰ্ত্তিকান্তই কাটকৰ আস্পাতাল ঘৰত কানি-পানৰ ভয়াৱহ পৰিণামৰ কথা সুঁৱৰি ফকৰা এটা গায়—

"কেপা কানি বিহৰ শেষ
কানীয়াৰ নাই জ্ঞানৰ লেশ" ইত্যাদি

'গাওঁবুঢ়া'তো শেষৰ গীতটো নায়ক ভোগমন গাওঁবুঢ়াই সঙ্গী গাওঁবুঢ়া কেইজনৰ সৈতে গাওঁবুঢ়া-বিষয়ৰ ভয়াৱহ পৰিণতিৰ কথা সুঁৱৰি গোৱা গীত মাথোন :—

"আমি চাৰি গাওঁবুঢ়া
চাৰি গোট ঢেঁকী থোৰা" ইত্যাদি।

'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' প্ৰকাশৰ পিছত কানীয়া সমূহৰ বিষয়ে অনুসন্ধান কৰিবলৈ চৰ্কাৰৰ তৰফৰ পৰা এটা কানি-তদন্ত আয়োগ গঠন কৰা হৈছিল। তেতিয়া উপেন্দ্ৰনাথ বৰুৱাই 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' নাটখন ইংৰাজীলৈ ভাঙনি কৰি তাৰ এটা নকল আয়োগৰ অন্যতম সভ্য মিঃ উইলচন চাহাবক দিয়ে। এই আয়োগৰ আইন এজন সভ্য আছিল 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ৰ লেখক হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা। শৰীৰ-অসুস্থতাৰ বাবে তেওঁ তাত সাক্ষ্য দিবগৈ নোৱাৰিলে।

('নাট-ঘৰৰ অভিজ্ঞতা' বেণুধৰ ৰাজখোৱা, 'ৰামধেনু' ৫ম বছৰ ৩য় সংখ্যা)

বহুবছৰৰ পিছত হলেও ৰাইজৰ যত্নত অসমৰ পৰা কানি ৰৰবিহ ক্ৰমান্বয়ে অপসাৰিত কৰা হয়। 'গাওঁবুঢ়া' লিখাৰ পিছতো গাওঁবুঢ়া সমূহৰ অৱস্থাৰ বিষয়ে চৰ্কাৰৰ তৰফৰ পৰা তথ্য পাতি সংগ্ৰহ কৰা হয় আৰু অৱশেষত তেওঁলোকৰ এই অবৈতনিক কামৰ বাবে কিছু (মাটি দখল কৰি) ভূসম্পত্তি বিনা খাজনাই ভোগ কৰিবলৈ নিয়ম বান্ধি দিয়া হয়। গাওঁবুঢ়া সকলে কিছু সকাহ পায়।

'গাওঁবুঢ়া'ৰ বৈশিষ্ট্য—'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ৰ কাহিনী-ভাগ অতি চমু আৰু দুৰ্বল হোৱা বাবে ৰস-সঞ্চাৰত কিছু বাধা পৰিছে। 'গাওঁবুঢ়া'ৰ কাহিনী-ভাগ বিস্তৃত কৰি নাট্যকাৰে ৰস-সঞ্চাৰৰ পথ সুগম কৰি দিব পাৰিছে। গতিকে অসমীয়া সামাজিক নাট্য-সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত ঊনবিংশ শতিকাৰ ভিতৰত 'গাওঁবুঢ়া' নাটখনিৰ স্থান উচ্চ। ইয়াক এখনি হাস্য-মধুৰ কৰুণ ৰসসিক্ত সামাজিক নাটৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিব পাৰি।

নাট্যকাৰৰ ব্যক্তিগত কথা—'গাওঁবুঢ়া'ত নাট্যকাৰে পোন প্ৰথম গাওঁবুঢ়া পদবী নামৰ চৰ্কাৰী বিষয়টোৰ বিৰোধিতা কৰে। মিঃ ইঙ্কং চাহাবৰ এষাৰ বচনত নাট্যকাৰে এই মনোভাৱ ব্যক্ত কৰাৰ ইঙ্গিত পোৱা যায়—

"ইঙ্কং—গাওঁবুঢ়া কাম কৰিবে, টলৰ নাই পাবে, কুচ নাই মিলিবে। কৈইচা ভৰৰ। এ চৰ বাট হামি ওপৰতে লেকিবে।" (৫ম অঃ ২য় পট)

সঁচাকৈয়ে গোহাঞিঃ বৰুৱাই এই বিষয়ে কৰ্তৃপক্ষৰ সৈতে যোগাযোগ কৰিছিল।

টেটোন তামুলি—(১৯০৯)

ভূত নে ভ্ৰম—(১৯২৪)

নাট্যকাৰৰ নিজৰ ভাষাত প্ৰথমখন "ধেমেলীয়া নাটক", দ্বিতীয়খন "সংস্কাৰ-মূলক নাটক"। প্ৰথমখনৰ বিষয়-বস্তু অসমত চিৰ-প্ৰচলিত এটা লৌকিক সাধুকথা। সাধুটো তিনি ছোৱাত বিভক্ত। নাটখনৰ ভিত্তি প্ৰথম ছোৱা মাথোন।

'ভূত নে ভ্ৰম' কাল্পনিক।

বিষয়-বস্তু ঃ—টেটোন গাওঁৰ ধিটিঙা ডেকা, কথা-চতুৰ, প্ৰত্যুৎপন্ন-মতি-সম্পন্ন, বুদ্ধিত বৃহস্পতি; কোনো কোনো বিষয়ত সেয়ে মাত্ৰা পাৰ হৈ যোৱাত বাপেকৰ অসহ্য হ'ল আৰু ঘৰৰ পৰা তাক খেদি পঠিয়ালে। বাটেৰে গৈ থাকোতে যি এদিন চোৰ এহাল লগ পাই জীৱিকা উপাৰ্জ্জনৰ বাবে সিহঁতৰ সং ললে আৰু চোৰ-সঙ্গীৰ লগত চুৰ কৰিবলৈ গৈ এদিন গৃহস্থৰ হাতত ধৰা পৰিল, অৱশ্যে দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে নহয়, সৌভাগ্যক্ৰমেহে। কাৰণ, ইয়াৰ জৰিয়তেই টেটোনৰ কপাল ফুলিল। গৃহস্থই চোৰক জৰি লগাই ৰজাঘৰলৈ লৈ যাওঁতে বাটতে টেটোনে আকৌ নতুন নতুন ধৰণৰ ফন্দি পাতি অদ্ভুত বুদ্ধিৰ প্ৰমাণ দেখুৱালে। গৃহস্থজনে ৰজাৰ আগত টেটোনৰ ওপৰত তিনটা অভিযোগ দিলে—চুৰি, ডকাইতি আৰু গো-বধ। কিন্তু বিচাৰত সি কোনোমতেই দোষী সাব্যস্ত ন'হল। তৰ্কৰ জাল তৰি সি প্ৰত্যেকটো অভিযোগকেই খণ্ডন কৰিলে। বৰঞ্চ শেষত সি ৰজাঘৰৰ পৰা একলাখ সোণৰ মোহৰ লাভ কৰিলে। সোণৰ মোহৰ লৈ যাওঁতে বাটত সেই ৰজাৰ মন্ত্ৰীৰ জীয়েক চম্পাৱতীৰ লগত টেটোনৰ সাক্ষাৎ হয়; অৱশেষত ঘটনা-চক্ৰত আৰু টেটোনৰ বুদ্ধিবলত মন্ত্ৰীয়ে জীয়েকক তালৈ বিয়া দিবলৈ বাধ্য হ'ল। কেৱল সেয়ে নহয়, তামুলি উপাধিৰে বিভূষিত কৰি জোঁৱায়েকৰ মৰ্য্যদাও বঢ়ালে। এইদৰে অসাধাৰণ বুদ্ধিসম্পন্ন টেটোন "টেটোন তামুলি" হৈ নাকত তেল দি দিন কটাব ধৰিলে।

আলোচনা—লৌকিক সাধুকথাৰ ভিত্তিত ৰচিত হলেও, অঙ্ক-বিভাগ আৰু দৃশ্য-বিভাগ কৰি কাহিনীটোক বিভিন্ন অংশত বিভক্ত কৰি সজোৱাত নাট্যকাৰৰ কৌশল দেখা যায়। অঙ্ক পাঁচটা, প্ৰতি অঙ্কতে দুই-তিনিটাকৈ দৃশ্য। চৰিত্ৰ সমূহৰ বচনৰ মাজে মাজে যোজনা-ফকৰা, সাঁথৰৰ সঘন প্ৰয়োগ আৰু নিভাঁজ অসমীয়াই নাট্যকাৰৰ অসমীয়া ভাষা আৰু সাহিত্যৰ প্ৰতি থকা ৰচনা-চাতুৰ্য্যৰ পৰিচয় দাঙি ধৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে ধনাই আৰু টেটোনৰ কথা-বতৰাৰ এক অংশ—

ধনাই—বাপেৰ কলৈ গ'ল?

টেটোন—বোপাই পাতাল ছিৰি তলৰ মাটি ওপৰ কৰিবলৈ গৈছে (অৰ্থাৎ হাল বাবলৈ গৈছে)।

ধনাই—বায়েৰো নাই হবলা ঘৰত ?

টেটোন—নাই, ভিনীহি, বাইটিও নাই ঘৰত। বাইটি সাগৰ চালি মাণিক তুলিবলৈ গৈছে" (অৰ্থাৎ জকাই বাবলৈ গৈছে)।

অলৌকিক আৰু অবাস্তৱ চিত্ৰ সৰল হাস্যৰসৰ সমল। বুদ্ধিনিষ্ঠ হাস্যৰসৰ সমল লিখকৰ বুদ্ধি আৰু চিন্তা-চৰ্চাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে ; লৌকিকতা আৰু বাস্তৱতাৰ মাজতো লিখকৰ প্ৰতিভাই এইবোৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে। 'টেটোন তামুলি'ত অলৌকিকতা আৰু বুদ্ধিনিষ্ঠা আছে। টেটোনৰ উপস্থিত বুদ্ধিৰ যোগেদি ঘটনাই এাপনে যিদৰে চমৎকাৰিত্ব লাভ কৰিছে, অইন পিনে ই হাস্যৰসৰ সঞ্চাৰ কৰিছে। কথা-বস্তুৰ আদিৰ পৰা অন্তলৈকে অলৌকিকতা ব্যাপক, যেনে—চোৰে টেটোনক বুদ্ধি দিলে যে এন্ধাৰত খেপিয়াই পোৱা বস্তুবোৰ বজাই চাব লাগে। সেইবাবে গৃহস্থৰ ভিতৰ সোমাই খেপিয়াই ফুৰোতে ভগা ঢোল এটাত হাত পৰাত টেটোনে বজাই চায়। তেতিয়া গৃহস্থই সাৰ পাই আহি তাক কঁকালত পথা লগাই বান্ধে আৰু বিচাৰৰ বাবে ৰজা-ঘৰলৈ লৈ যায়। বাটত যাওঁতে হালোৱা এটাৰ সৈতে তেওঁলোকৰ ভেটাভেটি হয়। হালোৱাৰ গৰু এটা লৰ মাৰি পলাই যোৱা দেখি হালোৱাই তেওঁলোক দুয়োকে কয়—

"হালোৱা—হে দেউতাহে, লৰ মাৰি গৈ সেই বাঘৰ বুকুলৈ যোৱা গৰুটো মাৰ এটা মাৰি বাখি দিয়াগৈ দেওহে। আৰু, ইগৰাকীয়ে ইটোলৈ খেদা এটা মাৰা দেউতা হে।"

হালোৱাৰ অনুৰোধ ৰক্ষা কৰি টেটোনে গৃহস্থৰ হাতৰ পৰা টোকোনডাল লৈ গৃহস্থৰ হাতৰ পৰা আজোৰ মাৰি এৰাই গৰুটো কোবাই বধ কৰেগৈ। তেতিয়া হালোৱায়ো জৰী লগাই টেটোনক বান্ধি ধৰি লৈ যাব ধৰিলে। এয়ে গো-বধৰ অভিযোগ।

ৰজাৰ বিচাৰ সভাত টেটোনৰ বুদ্ধিনিষ্ঠ হাস্যৰসে চৰম সীমা পাইছে। প্ৰথম দিনৰ বিচাৰত ন্যায়-সোধা ফুকনে কথাৰ লাচতে কৈছিল যে টেটোনে সঁচা কথা ক'লে টকা পাব। এই কথাতে ধৰি দ্বিতীয় দিনৰ বিচাৰ সভা শেষ হৈ যোৱাত টেটোনে সোঁৱৰাই ক'লে—

"টেটোন—সেইদিনা এই বিচাৰ সুধিবৰ দিনা ডাঙৰীয়া দেউতাই নিজ মুখে স্বীকাৰ কৰিছিল। প্ৰথমখন বিচাৰৰ বাবে এশ, দ্বিতীয় খনৰ বাবে এহেজাৰ আৰু তৃতীয় খনৰ বাবে এক লাখ টকা বুলি।

ফুকন—হেৰ' কটা, সেইটো মুখৰ কথাহে।

টেটোন—সঁচা দেউতা, কথা বুলিলেই সি মুখৰহে। তাতে আকৌ দেউতাৰ লাখটকীয়া সোণ-ৰূপৰ মুখৰ কথা।

ৰজা—কথাটো মিছা নহয় ডাঙৰীয়া, যুক্তিমতে ই টকা পাব পাৰে ডাঙৰীয়া।"

এইদৰে টেটোনে একলাখ সোণৰ মোহৰ লৈহে ৰজাঘৰৰ পৰা বিদায় লয়। কিন্তু নাটখনৰ পৰিসমাপ্তি গহীন 'কমেডি' সদৃশ। মন্ত্ৰীৰ জীয়েকৰ পাণি গ্ৰহণ কৰি টেটোন "টোটোন তামুলি" হৈ আনন্দ-সাগৰত উটি-ভাহি ফুৰিব ধৰিলে। নাট্যকাৰে 'টেটোন তামুলি' ৰচনা কৰাৰ আগত একমাত্ৰ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'লিতিকাই' নামৰ নাটখনহে লৌকিক সাধু কথাৰ ভিত্তি কৰি লিখা হৈছিল, দুয়োখনৰেই সাধু সুৰীয়া। অঙ্ক-বিভাগ আৰু দৃশ্য-বিভাগ বিষয়ত মাথোন অন্যান্য নাটৰ দৰে এই দুখনৰো সাদৃশ্য আছে—দুয়োখনেই পাঁচ-অঙ্কীয়া। লৌকিক কথাৰ ভিত্তিত ৰচিত হোৱা বাবে ইয়াত 'গাওঁবুঢ়া'ত থকাৰ দৰে বিদেশী চৰিত্ৰ নাই; দ্বিভাষী পাত্ৰ-পাত্ৰী নাই, বিষয়-বস্তু সম্বন্ধেও কবলৈ বিশেষ নাই। কেৱল ভাষা আৰু প্ৰকাশ ভঙ্গীৰ ফালৰ পৰাহে সাহিত্যিক মূল্যাঙ্কন কৰিবৰ থল আছে। সাধু কথা মতে অদ্ভুত পাক-চক্ৰত পৰি আঘাইটং চোৰ টেটোনৰ সৈতে ৰজাৰ জীয়েক চম্পাৱতীৰ বিয়া হ'ল। গোহাঞি বৰুৱাই চম্পাৱতীৰ চৰিত্ৰত মনোমুগ্ধকৰ কবিত্ব ভাব আৰোপ কৰিবৰ বাবে তেওঁক প্ৰথমতেই ফুলনিৰ মাজত গুণ-গুণকৈ বিয়া-নাম গাই থকা অৱস্থাত দেখুৱাইছে; নামটোৰ এফাকি—

"পুখুৰীৰ চউপাশে মৃগপছু চৰে,
ৰাম ৰাম মৃগপছু চৰে
তাকে দেখি ৰামচন্দ্ৰ শৰধনু ধৰে
ৰাম ৰাম শৰধনু ধৰে॥" (১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)

ৰামচন্দ্ৰ নাম উচ্চাৰণৰ যোগেদি নাট্যকাৰে চম্পাৱতীৰ ভাবী স্বামী লাভৰ ইঙ্গিত দিছে। সেইদৰে চতুৰ্থ অঙ্কত চম্পাৱতীয়ে ফুলনিত ফুল তুলি ফুৰোঁতে গোলাপ ফুলত ভোমোৰা পৰা দেখি ভোমোৰাৰ প্ৰতি তেওঁৰ সহানুভূতি জাগি উঠে। ইয়াতো গাভৰু আইদেউৰ কুসুম-কোমল প্ৰাণটিৰ আমি আভাস পাওঁ, তেওঁৰ প্ৰেমসিক্ত পিছল মনটিলৈ আমাৰ চকু পৰে। অৱশেষত টেটোনৰ সৈতে চম্পাৱতীৰ বিৱাহ সম্পন্ন কৰি নাট্যকাৰে গাভৰুটোলৰ বিলাহ-ঘৰত নৱ দম্পতিক প্ৰেম-পাশ-বদ্ধ অৱস্থাত দেখুৱাই শৃঙ্গাৰ ৰস সঞ্চাৰ কৰিছে। দুজনী গায়িকা লিগিৰীয়ে নাচ নাচি গীত গাই ৰস বৰ্দ্ধনত অৰিহণা যোগাইছে। এই খিনিতে ধেমেলীয়া কাহিনীৰ মাজতে গহীন ভাৱৰ প্ৰকাশ হ'ল; লঘু কমেডিয়ে (low

comedy) ৰোমাণ্টিক পৰশ পাই গহীন মূৰ্ত্তিত আত্মপ্ৰকাশ কৰিবলৈ কিঞ্চিত অৱকাশ পালে। গোহাঁঞি বৰুৱাৰ বাকী দুখন লঘু নাটত এই দিশটো পোৱা নেযায়। 'টেটোন তামুলি' ৰচনাৰ আগতে নাট্যকাৰে অইন দুখন গহীন নাটো লিখিছিল 'জয়মতী' আৰু 'গদাধৰ'। অজ্ঞাত-কুলশীল যুৱকৰ সৈতে গাভৰুৰ প্ৰেমাঙ্কুৰ প্ৰতিস্ফুৰণৰ চিত্ৰ ৰত্না-গদাধৰৰ মাজত নাট্যকাৰে 'গদাধৰ'ত দেখুৱাইছে। তাতো ফুলনিৰ মাজত ৰত্নাৰ প্ৰণয় অঙ্কুৰে যিদৰে গজালি মেলিছে ইয়াতো তদ্ৰূপ। শেষত দিয়া মিলন-গীতটি তেওঁৰ অইনখন গহীন নাট 'বাণৰজা'ৰ শেষৰ গীতটোৰ সৈতে সমভাবাপন্ন।

ভূত নে ভ্ৰম—অসমীয়া গাৱঁলীয়া মানুহৰ মনৰ পৰা অন্ধ বিশ্বাস আঁতৰাবলৈ কেইজনমান শিক্ষিত ডেকা লগ হৈ 'সমাজ সংস্কাৰ সমিতি' নামেৰে এখন সমাজ পাতে; ইয়াৰ ভূতনাথ বৰুৱা নিৰ্ব্বাচিত সভাপতি, মুক্তিনাথ ফুকন সম্পাদক আৰু অইন কেইজনমান সদস্য। এদিন পথৰুৱা বাটেৰে হালোৱা এটা দুপৰীয়া ভোকে-পিয়াহে গৈ আছে; এনেতে পিছফালৰ পৰা জালোৱা এটাই মাত লগায়; কিন্তু ভূত বুলি ভাবি সি জালোৱাৰ সং নলয়। অইন এদিন দুপৰীয়া বাটৰ দাতিৰ গছ এজোপাৰ তলত দুষ্ট গ'ৰখীয়া ল'ৰা এটাই নিজৰ ছাঁটোকে ভূত বুলি কৈ হোজা পোহাৰী এজনীক চক্ খুৱাই আধামৰা কৰে। এদিন আকৌ সমাজ-সংস্কাৰ কমিটিৰ সদস্য দুজনো মুনিচুনি বেলিকা মৰিদিখৌৰ মধ্যউৰিত মিছাকৈয়ে ভূত-কল্পনা কৰি চক্‌খাই উঠিল। সমিতিয়ে মুখেৰে অন্ধবিশ্বাস আঁতৰাবলৈ গাৱঁত প্ৰচাৰ কৰি ফুৰে সঁচা, কিন্তু সদস্য সকল নিজেই তাৰ বশৱৰ্ত্তী।

'ভূত নে ভ্ৰম'ত ধেমেলীয়া নাটৰ লক্ষণ নাম মাত্ৰ। অন্ধ বিশ্বাসত পোট গৈ থকা সমাজ এখনৰ মানুহে স্বাভাৱিকতে ছাঁটোকেই ভূত যেন দেখে, চকুৰ আগতে অকস্মাতে কেতিয়াবা ভূতৰ মূৰ্ত্তি দেখি উচপ্ খাই উঠে—ই প্ৰায়েই স্বাভাৱিক আৰু বাস্তৱ। নাটখন এনে কেইটামান উদাহৰণৰ সমষ্টি মাথোন। উচ্চ ধৰণৰ সামাজিক নাটৰূপেও ইয়াৰ মূল্যাঙ্কন কৰিবলৈ আহিলাৰ অভাৱ। কাৰণ, ঘটনাৰ পৰিস্থিতিত নাটকীয় ভাবে নায়ক-নায়িকা নাই, কাৰ্য্যক্ৰম উপস্থাপিত হোৱা নাই। সমাজ-সংস্কাৰ উদ্দেশ্য লৈ লিখকে কেইটামান কথোপকথন-মূলক দৃশ্য সংযোজন কৰি নাটৰূপে আগবঢ়াইছে মাথোন। চৰিত্ৰাঙ্কন-ক্ষেত্ৰত ভূতনাথ আৰু ধৰ্মেশ্বৰ ৰাজখোৱা, ফজলুৰ ৰহমানৰ চৰিত্ৰ কম পৰিসৰৰ ভিতৰতে কিছুদূৰ অঙ্কিত হৈছে। ভূতনাথ সমিতিৰ সভাপতিৰূপে উপযুক্ত লোক; কথাত গহীন, গম্ভীৰ; উদ্দেশ্যত অচল অতল। সমিতিৰ সংস্কাৰ কাৰ্য্যত সফলতা লাভ কৰিবলৈ তেওঁ শেষ পৰ্য্যন্ত চেষ্টা কৰিছে। ধৰ্মেশ্বৰ আৰু ফজলুৰ কথাত এক, কাৰ্য্যত এক; গাৱঁলীয়াৰ মনৰ

পৰা অন্ধবিশ্বাস আঁতৰাবলৈ তেওঁলোকে প্ৰস্তাৱ লৈছে, প্ৰচাৰ কাৰ্য্য চলাইছে ; কিন্তু নিজে-নিজেই ছাঁটোকে বাঘ যেন দেখি একো একোবাৰ চকুখাই উঠি হাস্যাস্পদ হয়। স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ ভূমিকা নগণ্য। বাকীবোৰ চৰিত্ৰ ছয়াময়া য'ত চৰিত্ৰাঙ্কনৰ অৱকাশ নাই। 'গাওঁবুঢ়া'ত ইংৰাজ ৰাজত্বৰ আমোলত 'গাওঁবুঢ়া' পদবীৰ দুৰৱস্থাৰ করুণ কাহিনী হাস্যৰসৰ মাজেদে কবিয়ে সুন্দৰভাবে ফুটাই তুলিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। ই নাট্যকাৰৰ প্ৰথম প্ৰচেষ্টা হলেও তাত যি ৰস সৃষ্টি হৈছে, নাটকীয় মনোহাৰিত্ব ফুটি উঠিছে, বাকী দুখন ধেমেলীয়া নাটত সিমানখিনি নিপুণতাৰ চিন নাই। 'ভূত নে ভ্ৰম' তো ইংৰাজ ৰাজত্বৰ আমোলত সংস্কাৰ-কামী শিক্ষিত লোক কেইজন-মানৰ কাৰ্য্য-কলাপৰ এটি আমোদজনক চিত্ৰ আছে। সংস্কাৰ-সমিতিৰ সভাপতি ভূতনাথ বৰুৱা এম্-এ, বি-এল্, সম্পাদক ভূতনাথ ফুকন বি-এল্, সদস্য সকল ধৰ্মেশ্বৰ ৰাজখোৱা বি-এ., ফজলুৰ ৰহমান এল্-এম্-এচ্ আদি। ভূতনাথ সভাপতিৰ বাহিৰে বাকী কেইজন সদস্যৰ কাৰ্য্যক্ৰমণিকাত হাস্যৰস সৃষ্টি কৰাত নাট্যকাৰ কিছুদূৰ কৃতকাৰ্য্য হোৱা দেখা যায়। সাধাৰণ গাঁৱলীয়াৰ মনৰ পৰা ভূতৰ বিশ্বাস কিদৰে আঁতৰোৱা হব সমিতিৰ সদস্য সকলে আলোচনা কৰে। এবাৰ ভূতনাথে কয়—"তোমালোকৰ মনৰ পৰা এতিয়া Superstition অৰ্থাৎ কুসংস্কাৰ যোৱা নাই।" ধৰ্মেশ্বৰ ৰাজখোৱাই উত্তৰ দিয়ে—Superstition বাক এৰিছোৱেই, এওঁলোকৰ মনৰ পৰা আজিও prejudice বা অন্ধবিশ্বাসো গুচা নাই।"

ফজলুৰে কয়—"ভূত নাথাকিব পাৰে ; কিন্তু চয়তান হলে নিশ্চয় আছে ভাই। সিদিনাখন আমাৰ মৌলবী চাহাবে দিয়া ব্যাখ্যা শুনা হলে, বিশ্বাস কৰিলাহেঁতেন।" শেষত সমাজৰ পৰা অন্ধবিশ্বাস যেনে তেনে মতে আঁতৰাবলৈ সমিতিয়ে প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ কৰি তাক কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। এই খিনিতেই নাটকৰ 'আৰম্ভ'। প্ৰতিজনেই গাঁৱলীয়া মানুহক বুজনি দিব ধৰে সঁচা ; কিন্তু তেওঁলোক মাজে মাজে নিজেই অন্ধবিশ্বাসৰ বশৱৰ্ত্তী হৈ হাস্যাস্পদ হয়। মৰনৈ পাৰৰ মৰিশালিত সমিতিৰ অন্যতম সদস্য ধৰ্ম্মেশ্বৰ এদিন নিশা উপস্থিত হবলগীয়া হয়। তেওঁ সেই মৰিশালিত খুটি এটা পুতি আহিব লাগে। তেওঁ থৰক্-বৰককৈ কঁপি কঁপি খুটিটো পুতি উলটি আহিব ধৰোতেই ভয়ত চকু দুটা মুদ খাই যায়, পাটৰ চুৰিয়াখন সুলকি পৰি তেওঁক জপতিয়াই ধৰে। তাতে তেওঁ "ঔ। ধৰিলে ঔ। মোক ভূতে ধৰিলে ঔ। কোন ক'ত আছ আহ ঔ" বুলি আৰ্তনাদ কৰি চুৰিয়া এৰি লৰ মাৰে (৪ৰ্থ অঙ্ক ৩য় পট)। কাহিনী-ভাগৰ এইখিনিতে নাটকীয় শীৰ্ষবিন্দু (climax)। পিছদিনা সভাপতিয়ে সৈতে সদস্যসকল গৈ খুটিত ধৰ্ম্মেশ্বৰৰ চুৰিয়া বুলি চিনিব পাৰি প্ৰকৃত কথাৰ বুজ লয়গৈ। সদস্যসকলে স্বীকাৰ কৰিবলৈ বাধ্য হয় যে মুখেৰে কিমানেই প্ৰচাৰ নকৰক,

অন্ধ বিশ্বাস তেওঁলোকৰ পূৰ্ব সংস্কাৰৰ পৰিণতি, তাক দূৰ কৰা সহজ নহয়। তেওঁলোকৰ প্ৰতিজনৰ অৱস্থাও তথৈৱচ। অৱশ্যে সভাপতি ভূতনাথৰ চৰিত্ৰ অচল অতল। 'সামৰণি'ত তেওঁ কয়—"দেখিলা বন্ধুসকল, ভূত বিশ্বাসৰ কুফল আমাৰ নিজৰ গাতে কেনেকৈ ফলিয়াইছে। ই আমাৰ বৰ্ত্তমান উচ্চ শিক্ষাৰ ভ্ৰান্তিবোৰ দেখুউৱা নাই, দেখুৱাইছে আমাৰ শিশু-শিক্ষাৰ ভ্ৰমদোষ। সম্প্ৰতে ভূত-ভ্ৰম নিৰাকৰণ কৰাটোকেই আমাৰ সমিতিৰ মহাব্ৰত মানি শিৰত ললোঁহঁক। প্ৰতিজ্ঞা পালন, নাইবা শৰীৰ পতন। জয় সংস্কাৰ সমিতিৰ জয়" (৫ম অঙ্ক ২য় পট)। এয়ে নাটকৰ উপসংহাৰ আৰু সংস্কাৰ-কামী নাট্যকাৰৰ অন্তৰৰ প্ৰচাৰ-ধৰ্ম্মী উপদেশ। গহীন সামাজিক নাটৰূপে ইয়াৰ মূল্য আছে, কিন্তু ধেমেলীয়া নাটত নাই; কিয়নো, এনে উক্তিয়ে হাস্যৰসৰ সুতিটোত ভেটা দি ধৰে মাথোন। চতুৰ্থ অঙ্কত ধৰ্মেশ্বৰে মৰিশালিৰ পৰা ভূতৰ ভয়ত ত্ৰাহি মধুসূদন কৰি পলায়ন কৰা দৃশ্যতেই মূল কাহিনীৰ সমাপ্তি হয় আৰু ইয়াতে নাটৰো যৱনিকা পতন হোৱা হলে হাস্যৰসতে কাহিনীৰো সমাপ্তি হলহেঁতেন; নাট্যকাৰৰ নাট্য শৈলীৰ এটা দিশ ফুটি উঠিলহেঁতেন। গতিকে দেখা যায় উপদেশ-ধৰ্মী পৰৱৰ্ত্তী অঙ্কটো (৫ম অঙ্ক) নিৰৰ্থক আৰু আমনিকৰ।

ধেমেলীয়া নাটৰ মূল ধৰ্ম অলৌকিকতা আৰু সঙ্গতিহীনতা। এই নাটত এই দুয়োটা ধৰ্মৰে অভাৱ। মূল কাহিনী-ভাগত মৰিশালিত ধৰ্মেশ্বৰ-সম্পৰ্কীয় দৃশ্যটো মাথোন হাস্যৰসাত্মক। কিন্তু দৃশ্যকাব্যৰূপে ইয়াক দৃষ্টিগোচৰ কৰা সম্ভৱ নহয়। ধৰ্মেশ্বৰে ভূতৰ ভয়ত "চুৰিয়া এৰি লৰ মাৰে" এই কথাষাৰ লিখিবৰ সময়ত নাট্যকাৰে নিশ্চয় পাহৰিলে যে ই দৃশ্য কাব্য। আনুষঙ্গিক কথা-বস্তুৰ ভিতৰত কানি-খোলাৰ দৃশ্যত (৩য় অঙ্ক ১ম পট) হাস্যৰসৰ সমল আছে, যেনে, কানীয়াহঁতে কানি খাই কলমটিয়াই আছে, এনেতে হঠাৎ তাত ভূতনাথ উপস্থিত। সভাপতি ভূতনাথক ভূত বুলি ভাবি সিহঁত চক্ খাই দৌৰি পলাই পতং দিয়ে।

এই নাটখনত হাস্যৰসোদ্দীপক ভাষাও তেওঁৰ বাকী দুখন ধেমেলীয়া নাটৰ সমান নাই। ঠায়ে ঠায়ে যি দুই-এটা ইংৰাজী শব্দ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে, সি চাৰিত্ৰিক দিশ একোটাৰ পৰিচয় দিছে মাথোন, যেনে—সভালৈ পলমকৈ অহা দেখি সদস্যসকলক ভূতনাথে কয়—"ইয়াকে বোলে native punctuality. আমাৰ কাৰ্য্যাৱলীগত সদায় এঘণ্টা আধঘণ্টা পলম আছেই।" আকৌ তেওঁ যেতিয়া এবাৰ কয় সদস্যসকলৰ কৰিব লগীয়া কাম বহুতো আছে, ধৰ্ম্মেশ্বৰে এই বুলি মলাগে— "Thanks, বাস্তৱতে মিঃ বৰুৱাৰ কথাবোৰ বৰ প্ৰাকৃটিকাল" (২য় অঙ্ক ৩য় পট)। ধৰ্ম্মেশ্বৰৰ ভয়ৰ পৰিচয় পাই শেষৰ দৃশ্যত ভূতনাথে এবাৰ কয়—"Good cometh

out of evil"। এনেবোৰ ইংৰাজী শব্দ প্ৰয়োগ সেই সময়ৰ অসমীয়া সমাজত ইংৰাজী ভাষা-প্ৰভাৱৰ পৰিচায়ক মাথোন; ইয়াত হাস্যৰসৰ সমল নাই। ফজলুৰ ৰহমানে 'স' উচ্চাৰণৰ বদলি সদায় 'হ' উচ্চাৰণ কৰে—হেইকাৰণে (সেই কাৰণে), হেইদেখি (সেই দেখি), হিদিনা (সিদিনা)। ফজলুৰ শিক্ষিত মানুহ, এনে এটা চৰিত্ৰৰ মুখত এইদৰে অশুদ্ধ উচ্চাৰণ দি লিখকে হাস্যৰসৰ সৃষ্টিৰ প্ৰয়াস কৰা দেখা যায়; শব্দ-উচ্চাৰণত, কথাৰ ভঙ্গীত কিছুমান জাতিগত বৈশিষ্ট্য থাকে। তাৰ আলমত হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিবলৈ যোৱাটো ৰুচিবিগৰ্হিত আৰু উন্নত সমাজত ই হাস্যৰসৰ উপাদান হব নোৱাৰে, বৰঞ্চ বাধকহে। ৩য় অঙ্ক ১ম পটত কানি-খোলাত ৰহি তিনিটা কানীয়াই কানি পান কৰি কৰি যি ছুই চাৰি আষাৰ কথা কৈছে, তাত তেওঁলোকৰ বচন-ভঙ্গী আৰু উচ্চাৰণত নাট্যকাৰে যি ৰূপ দিছে সি অৱশ্যেই হাঁহি ৰসৰ সুন্দৰ উপাদান—

"১ম কানীয়া—(ধোৱা এঢোক গিলি) ঐচে, কিন্তু ঐচে, কিন্তু ইমানেই কিন্তু অব।

৩য় কানীয়া—(টিকিৰা পুৰি নাকে মুখে ধোৱা উকৰাই) নহয়, আলপতি, অবকৈ কাব লাগে। গিৰঅষ্টই দিছে কাবলৈকে বুলি, পেট বৰাই কাবা।

১ম কানীয়া—(টিকিৰা পুৰি) নহব নো কিন্তু কেলেই। দেৱতাৰ কাৰণেই কিন্তু কানীয়াৰ বকত; কানীয়া বকতৰ কাৰণেই কিন্তু দেৱতা; কি বোলা?"

৪ৰ্থ অঙ্ক প্ৰথম পটত এজন সন্ন্যাসী আৰু দুজন "ছেলা"ৰ মাজত হিন্দী-মিহলি অসমীয়া ব্যৱহাৰ কৰি হাঁহিৰ উপকৰণ আগবঢ়োৱা হৈছে—"১ম ছেলা—(ভাং মলি)—বেবাজী; হামি ইস্কু মলিমলিকে এক্‌দম্ জহৰ বনাই দেগা। আপুনি দেখেগা।

সন্ন্যাসী—হাঁ আচ্ছেই ছে বানাও।

২য় ছেলা—বেবা! আপুনি এক্কাৰ বাত্তি মৰিশালিমে কিয়া আস্তে হৰ্দ্দম যাতাহে?"

'ভূত নে ভ্ৰম' হাস্যৰস-কণিকা-মিশ্ৰিত সংস্কাৰমূলক সামাজিক নাট।

ইয়াতো চতুৰ্থ অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যত হাস্যৰসৰ প্ৰধান সমল ভাষাগত।

'গাওঁবুঢ়া' নাটত হাত ফুৰায়েই গোহাঞি বৰুৱাৰ অসম-কাহিনী লৈ বুৰঞ্জীমূলক নাট লিখিবলৈ স্পৃহা হ'ল। ইয়াৰ সম্ভাব্য কাৰণ, অসম দেশ প্ৰায় একেবাহে ছশ বছৰ কাল আহোম ৰাজত্বৰ অধীনত আছিল, অসম আজিও আহোম যুগৰ যুগমীয়া কীৰ্ত্তি-সম্পদেৰে ভৰপূৰ। আহোমৰ শৌৰ্য্য-বীৰ্য্য নিদৰ্শন আজিও অসমীয়াৰ ঘৰে ঘৰে বিৰাজ কৰিছে—মানুহৰ দৈনন্দিন কাৰ্য্যকলাপ, আচৰণ-

প্ৰচলন, সামাজিক অনুষ্ঠান, সাহিত্য সংস্কৃতি প্ৰায় প্ৰতি দিশতে ৰাজবংশী আহোমৰ পৰশ প্ৰভাৱ কম-বেছি পৰিমাণে আজিও চকুত পৰে। আধুনিক অসমীয়াৰ লিখিত ভাষাৰ ৰচনা ৰীতিৰ আদৰ্শটোও বজা-ঘৰীয়া বুৰঞ্জীবোৰৰ সৈতে বহুবিষয়ত মিলে। বহুকীৰ্ত্তি-সম্পন্ন, গুণ-গৰিমা-মণ্ডিত এনে এটা গৌৰৱোজ্জ্বল বংশৰ অতীত কাহিনীয়ে স্বাভাৱিকতেই কবি-প্ৰাণ উদ্‌বাউল কৰি তুলিব পাৰে ; সেয়েহে তেওঁৰ কাপত তিনিখন ঐতিহাসিক নাটক ওলাল।

জয়মতী, গদাধৰ, সাধনী—গোহাঞি বৰুৱাৰ এই তিনিওখন নাট বুৰঞ্জীমূলক। 'গাওঁবুঢ়া' ৰচনাৰ পাচতেই বুৰঞ্জী-প্ৰসিদ্ধ আহোম সতী জয়মতীৰ করুণ কাহিনীয়ে তেওঁৰ হাতত পোন প্ৰথম নাট্যৰস-পুষ্ট হৈ দেখা দিয়ে। অসমীয়া সাহিত্যত 'জয়মতী' প্ৰথম বুৰঞ্জীমূলক নাট ; প্ৰথম প্ৰকাশ ১৯০০ খৃষ্টাব্দ আৰু ইয়াতেই পোন প্ৰথম অসমীয়া প্ৰকাশিত নাটত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ হয়। ইয়াৰ এবছৰ আগতে তেওঁৰ পত্নী-বিয়োগ হৈছিল। কিন্তু সাহিত্যৰ একনিষ্ঠ সাধক গোহাঞি বৰুৱাক এই দুৰ্ঘটনাই সাহিত্য-সেৱাত বাধা দিব নোৱাৰিলে, বৰঞ্চ, নতুন সাহিত্য সৃষ্টিত সহায়হে কৰিলে। 'লীলা' কাব্য আৰু খণ্ড কাব্যৰ-সমষ্টি 'জুৰণি' তেওঁৰ পত্নী-বিয়োগ-জনিত—মনস্তাপৰ জুৰণি মাথোন। বিয়োগান্ত 'জয়মতী' আৰু 'গদাধৰ' নাট ৰচনাৰ প্ৰেৰণাৰ উৎসও ইয়াতেই বুলি মনে ধৰে।

'জয়মতী'ৰ বিষয়-বস্তু—আহোম ৰাজবংশৰ তুংখুঙীয়া ফৈদৰ গদাপাণি কোঁৱৰৰ বীৰাঙ্গনা ভাৰ্য্যা জয়মতী। চুলিক্‌ফা বা ল'ৰা ৰজাই আহোম ৰাজ-সিংহাসনত বহি সিংহাসন নিষ্কণ্টক কৰিবৰ বাবে সিংহাসন লাভ কৰিব পৰা সম্ভাব্য ৰাজ-কোঁৱৰসকলক হত্যা বা অঙ্গক্ষত কৰিব ধৰে। সেইবাবে গদাপাণি পলাই নগাপাহাৰত আশ্ৰয় লয়গৈ। ইপিনে ৰজাই গদাপাণিৰ সম্ভেদ উলিয়াবলৈ জয়মতীক কঠোৰ শাস্তি দিব ধৰিলে। সতী জয়মতীয়ে কোনোমতেই স্বামীৰ সংবাদ নকয়। শেষত সতীত্বৰ আদৰ্শ স্থাপন কৰি নিৰ্য্যাতন ভুগি ভুগিয়েই তেওঁ নশ্বৰ দেহা ত্যাগ কৰিলে।

'গদাধৰ'ৰ বিষয়-বস্তু—সতী সাধ্বী জয়মতীৰ মৃত্যু-বাতৰিত গদাধৰ খঙে-বেজাৰে বিভত হ'ল আৰু বজাঘৰীয়া সৈন্যৰ আক্ৰমণত ব'ব নোৱাৰি ৰাজধানীৰ পৰা ভাটীৰ পিনে পলাই গ'ল। তেওঁ ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি দৰং কলিয়াবৰ অঞ্চলৰ ৰাজ-বিষয়া সলাল গোহাঁঞিৰ ঘৰত আশ্ৰয় ল'লেগৈ আৰু তাৰ পৰা ভটীয়াই কামৰূপৰ ৰাজবিষয়া বন্দৰ বৰফুকনৰ আশ্ৰয় ল'লেহি। বন্দৰ বৰফুকন তেওঁৰ ভিনীহিয়েক। ভিনীহিয়েকৰ আশ্ৰয়তেই সৈন্য-সামন্ত সংগ্ৰহ কৰি লৈ গড়গাওঁ ৰাজধানী অভিমুখে অভিযান কৰিলে আৰু উগ্ৰমূৰ্ত্তি ধাৰণ কৰি ল'ৰাৰজাক পৰাজয় কৰি

সিংহাসন অধিকাৰ কৰিলে। জয়মতীৰ কাহিনী আহোম বুৰঞ্জীত বিতংভাবে পোৱা নাযায়। তুংখুঙীয়া বুৰঞ্জীত মাথোন আছে—"গর্ভে সহিতে আই কুঁৱৰীদেৱ শাস্তিতে মৰিলে"। অইন এখন বুৰঞ্জীত আছে "ৰজাৰ কোৱঁৰ যিখিনি পায়মানে বিচাৰি মাৰিলে। বুঢ়া ৰজাক বিচাৰি নাপাই ঘৰিনীয়েকক পাই শাস্তিতে মাৰিলে।"
['তুংখুঙ্গীয়া বুৰঞ্জী'ত থকা সম্পাদকীয় টোকাৰ পৰা সংগৃহীত]।

কাশীনাথ তামুলীফুকনৰ বুৰঞ্জীৰ পৰিবৰ্দ্ধিত সংস্কৰণ হৰকান্ত সদৰামিন বৰুৱাৰ বুৰঞ্জীত ইয়াতকৈ অলপ বিস্তৃত বর্ণনা পোৱা যায়—ল'ৰা ৰজাই গদাপাণিক ধৰিবলৈ যেতিয়া মানুহ পঠিয়ালে, তেওঁ ভয় পাই ভার্য্যাৰে সৈতে অটব্য অৰণ্যত আশ্ৰয় ললেগৈ। ৰজাঘৰীয়া মানুহ আহি যেতিয়া এদিন তেওঁলোকক বেৰি ধৰিলে, জয়মতীয়ে নিজে গদাপাণিক আত্মৰক্ষাৰ বাবে পলাই যাবলৈ অনুৰোধ কৰিলে। তেওঁ সেইমতেই ছদ্মবেশ ধৰি ওলাই গৈ ওচৰতে লুকাই থাকিল। মানুহবোৰে গাভৰুক গদাপাণি ক'লৈ গ'ল সোধাত তেওঁ নিমাত। তেতিয়া নিষ্ঠুৰহঁতে নৃশংস-ভাবে জয়মতীক শাস্তি দি মাৰিলে। আত্মগোপন কৰি থকা গদাপাণি পিছদিনা ৰাতিপুৱা জয়মতীক মৃত অৱস্থাত দেখি কন্দা-কটা কৰিব ধৰিলে। আত্মগোপন কৰিয়েই তেওঁ বহুদিন অনাই-বনাই ফুৰিছিল আৰু শেষত ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ দক্ষিণ পাৰে ৰাণীত আছিলগৈ। ইপিনে আহোম ৰাজ্যত ল'ৰা ৰজাৰ দুৰ্নীতি আৰু মইমতালি কাৰ্য্যত বিষয়াসকল অতিষ্ঠ হৈ পৰিল আৰু অইন এজনক ৰজা পাতিবলৈ স্থিৰ কৰিলে। গদাপাণি ৰাণীত থকা বুলি জানিব পাৰি বন্দৰ বৰফুকনক এই বিষয়ে যথাবিহিত ব্যৱস্থা কৰিবলৈ খবৰ দিয়া হ'ল। বৰফুকনেও ৰাণীৰ পৰা আনি সৰিয়হতলিত গদাপাণিক নিয়মিতৰূপে হেংদান আদি দি তাত থকা বিষয়াসকলেৰে সৈতে ৰজা বুলি সেৱা কৰিলে।

'তুংখুঙ্গীয়া বুৰঞ্জী'ৰ মতে কলীয়াবৰত গদাপাণিক ৰজা পতা হয়। কলীয়া-বৰীয়া আৰু গড়গঞা ডাঙৰীয়া, ফুকন, ৰাজখোৱা আদি একেলগ হৈ এইদৰে আলচ কৰিলে—"অসমৰ্থ ৰজায়ে কি কৈ ৰাজ্য ৰক্ষা কৰিব? সামৰ্থ্য হলেহে ৰাজ্য ৰাখিব পাৰিব।" এই বুলি আলচি ১৬০৩ শকত গদাধৰ সিংহক কলীয়াবৰত ৰজা পাতি সকলো উজাই আহি যথাসময়ত গড়গাওঁ পালেহি।

জয়মতীৰ কাহিনী কৰুণ ৰসাত্মক; নাটখনিও আদিৰ পৰা অন্তলৈকে কৰুণ ৰসসিক্ত। বুৰঞ্জীমূলক কাহিনীৰ ফালৰ পৰা 'গদাধৰ' 'জয়মতী' নাটৰ পৰিপূৰক। নাটৰ বিষয়-বস্তুৰ পিনে চালেও দুয়োখনৰে মাজত এটা আৰোহণ-অৱৰোহণ লক্ষণ আমাৰ চকুত পৰে। 'জয়মতী'ৰ শেষ দৃশ্যত গদাধৰে ৰণসজ্জাৰ বিষয়ে কৈছিল—

"যাঁও ঘূৰি কৰোগই
যথা আয়োজন! হব লাগে ৰণ-সজ্জা
যথাৰত ৰূপে—।"

'গদাধৰ' নাটত গদাধৰৰ মুখত পোনপ্ৰথম ওলোৱা বচনষাৰতে 'জয়মতী' নাটৰ গদাৰ পূৰ্ব প্ৰতিজ্ঞাৰ পুনৰুল্লেখ হৈছে এইদৰে—

"নাই মোৰ সৈন্যবল যুদ্ধৰ সমল
নাই কোনো বন্ধুজন উপদেশ হেতু।
তথাপি প্ৰতিজ্ঞা মোৰ যুজিম অকলে।"

(১ম অঙ্ক ২য় দৃশ্য)

ইয়াতে বুৰঞ্জী-গত ঘটনাৰ সঙ্গতিৰ সৈতে নাট্যকাৰৰ ৰচনাৰ সঙ্গতিলৈও আমাৰ দৃষ্টি পৰে।

উপকাহিনী—'গদাধৰ' নাটত সলাল গোহাঁঞিৰ জীয়েক ৰত্নাৰ চৰিত্ৰৰ যোগেদি নাট্যকাৰে এটা ক্ষুদ্ৰ উপকাহিনী সংযোগ কৰিছে। ইয়াৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য নাটখনত ৰমণীয়তা সম্পাদন। ৰত্নাৰ চৰিত্ৰত আমি পোনতেই পূৰ্বৰাগৰ সঞ্চাৰ দেখিবলৈ পাওঁ। গদাপাণিক তেওঁ আগৰেপৰা চিনি নেপায়, অথচ প্ৰথমবাৰ দেখিয়েই তেওঁৰ প্ৰতি ৰত্নাৰ এক অনুৰাগ জন্মে—যৌৱন-সুলভ স্বাভাৱিক অনুৰাগ। এই অনুৰাগেই ডেকা গদাপাণিৰ অন্তৰত প্ৰেমৰ পুলক জগায়। ৰজাঘৰীয়া বগুৱাই যাতে তেওঁক আটক কৰিব নোৱাৰে ৰত্নাই তাৰ যথাবিহিত দিহা কৰি দিয়ে। গাভৰু ৰত্নাৰ যোগেদিয়েই সলাল গোহাঁইৰ ৰাজচ'ৰাৰ সকলো গুপুত সংবাদ লৈ গদা তাৰ পৰা পলায় যায়। ৰত্নাৰ অনুৰাগৰ পৰিণতি স্বৰূপেই ৰাজ-শাসনত যেন শৈথিল্য ঘটিল। আত্মগোপনকাৰী দোষী হাতত পৰিও সাৰি যাবলৈ সুবিধা পালে। ৰাজ-বিষয়া এজনাৰ কাৰ্য্যত যেন বাধা জন্মিল, কৰ্ত্তব্য পালনত যেন আওহেলা হ'ল। ৰত্না বুদ্ধিমতী ছোৱালী; তাইৰ বুদ্ধিৰ বলতেই গদাই বগুৱাৰ সাজ পিন্ধি তেশছন ধৰি কেৰে নজনাকৈ নিশাৰ ভিতৰতে সুকলমে দৰং জিলাৰ সীমা পাৰ হৈ যাব পাৰিলে।

কৰুণ ৰসত 'জয়মতী' নাটৰ পৰিসমাপ্তি দেখুৱাই গোহাঁঞি বৰুৱাই 'গদাধৰ'ত বীৰৰসৰ প্ৰবাহ বোৱাবলৈ প্ৰয়াস কৰিছে। বুৰঞ্জীত জয়মতী-গদাধৰৰ কাহিনী বিস্তাৰিত ভাবে পোৱা নাযায়। বুৰঞ্জীৰ অকণিমান সমল লৈয়েই নাট্যকাৰে নাট্যদেহৰ বিবিধ উপাদান সংযোগ কৰি সাহিত্যৰ মৌচাক বান্ধিলে। 'জয়মতী'ত জয়া-গদা দুয়োজনৰ বিবিধ দুৰৱস্থাই কৰুণ ৰসৰ আলম্বন। নিষ্ঠুৰ ল'ৰা ৰজাই অঙ্গক্ষত কৰিবলৈ বিচাৰি ফুৰা গদা দিহিঙে-দিপাঙে ঘূৰি ফুৰিছে। নগাপাহাৰত

সাধাৰণ নাগিনী ছোৱালী এজনীয়ে তেওঁৰ দৰে তুংখুঙীয়া ৰাজবংশধৰ এজনক সান্ত্বনা দিব লগীয়া হৈছে। নাট্যকাৰে ইয়াতো করুণ ৰসস্পৃষ্ট তুলিকাৰ পৰশ পেলাইছে। মনত তিলমানো শান্তি নাই; প্ৰতিমুহূৰ্ত্তে শত্ৰুৰ হাতত আক্ৰমণৰ আশঙ্কা; এনে সময়তে শত্ৰুৰ কৱলত প্ৰাণপ্ৰিয়া জয়মতীৰ নিষ্ঠুৰ নিৰ্য্যাতন আৰু মৃত্যুৱে তেওঁৰ কটাঘাত চেঙা তেল দিয়ে। বিৰহ-বিচ্ছেদৰ অগনিয়ে তেওঁক দেই-পুৰি মাৰে আৰু শেষত বৈৰাগী বেশ ধাৰণ কৰে। তথাপিও শান্তি নাই, সকলো অসাৰ "নপশো সংসাৰ আৰু নাই মায়া তাত, দেখিছো অসাৰ সব প্ৰিয়া অবিহনে।" এইবোৰে প্ৰমাণ কৰে ইয়াত গদা এজন বিষণ্ণ বীৰ। কিন্তু এই একেখন নাটৰে শেষত তেওঁৰ ভাব-ধাৰাত বীৰৰসৰ ঢৌ উঠে—

"প্ৰিয়া চিন্তা লগে লগে,
দেশ চিন্তা লওঁ এবে কৰি সাৰোগত;
ৰাজ্যৰ উদ্ধাৰ আৰু শত্ৰুৰ বিনাশ
কৰিম ইবাৰ।" ('জয়মতী' শেষ দৃশ্য)

জয়মতীক এদিন ল'ৰাৰজাই াহয়া উদঙ্গাই ভাল পাইছিল আৰু শয্যাশায়িনীৰূপে লাভ কৰিবলৈ বৰ ব্যগ্ৰ হৈ পৰিছিল, কিন্তু কৃতকাৰ্য্য নহ'ল। ঈৰ্ষানলত তেওঁৰ অন্তৰ দগ্ধপ্ৰায় আৰু বিশেষকৈ এই হেতুকেই তেওঁ গদাপাণিক ধৰি কেবল অঙ্গক্ষত কৰিয়েই নেৰে, বধো কৰিব এয়ে অভিপ্ৰায়। ল'ৰাৰজা ইয়াত প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ; নায়িকা-জয়মতীক কেন্দ্ৰ কৰি নায়ক-গদাপাণি আৰু প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ ল'ৰাৰজাই নাটখনৰ মূল কাহিনীৰ গুৰি ধৰিছে। বিনা কাৰণত বিনা দোষত জয়মতীৰ দৰে এগৰাকী সতী-সাধ্বী অবলাই যম-যন্ত্ৰণা ভুগি মৃত্যু বৰণ কৰিলে; তেওঁৰ একেটি মাথোন হৃদয়-বল্লভ বীৰ গদাপাণিক বিৰহ-বিদগ্ধ কৰি এৰি থৈ শেষ নিশ্বাস পেলাব লগীয়া হ'ল। ল'ৰাৰজাৰ নিষ্ঠুৰ আদেশ আৰু চাওদাংহঁতৰ নিৰ্মম নিৰ্য্যাতনৰ দৃশ্যই করুণৰসৰ আলম্বনৰূপে ক্ৰিয়া কৰিছে। বীৰবাহু গদাক ধৰিব নোৱাৰি ল'ৰাৰজাও বিভ্ৰত, বিবুদ্ধি, বাতুল। তেওঁ নৰিয়াত পৰি ছাটিফুটি কৰে, কেউপিনে অন্ধকাৰ দেখে, প্ৰলাপ বকে—

"অহ, ঘূৰিছে পৃথিৱী।
ঘূৰে ঘৰ গছলতা দেখিছো যতেক"।

নিৰাশা আৰু বিপদ-বিভীষিকাই তেওঁৰ চৰিত্ৰত করুণ ৰসৰ চল পেলালে। ৰজা হৈও উদ্দেশ্য সাধনত বাধা জন্মিল তেওঁৰ, বাধ্যত পৰি থিৰ মন অস্থিৰ হ'ল— "ভাঙিম প্ৰতিজ্ঞা মোৰ জিভা লুটিয়াই।" ৰজা এজনৰ জীৱনত ইয়াতকৈ করুণ ৰসৰ

হেতু আৰু কি হব পাৰে। নাটখনত ল'ৰাবজাৰ বচন খুব কম, তথাপিও অন্তৰালত তেওঁৰ কাৰ্য্যাবলীক কেন্দ্ৰ কৰি করুণ ৰসৰ মূলাধাৰ স্থাপিত হৈছে।

প্ৰকাশভঙ্গী—গোহাঞি বৰুৱাই প্ৰথম ঐতিহাসিক নাট 'জয়মতী'ত পোন-প্ৰথম অসমীয়া নাটত অমিত্ৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰি দেখুৱালে। ইয়াৰ প্ৰায় এবছৰমান আগত তেওঁৰ 'লীলা' কাব্যতো এই ছন্দৰ প্ৰয়োগ নোহোৱা নহয়। কিন্তু 'লীলা' কাব্যৰ ছন্দ আদ্যোপান্ত চতুৰ্দশমাত্ৰিক আৰু ই পূৰ্ব কবি ভোলানাথ দাস, হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা আৰু অনা-অসমীয়া কবি কেইজনমানৰ আংশিক অনুকৰণত প্ৰযোজিত। কিন্তু তেওঁৰ নাটৰ ছন্দৰীতি সকলো ঠাইতে চতুৰ্দশমাত্ৰিক নহয়, অৰ্থাৎ সমাক্ষৰী নহয়। এই ৰীতি ইয়াৰ আগতে বঙ্গ কাব্যত গিৰিশ ঘোষৰ লেখনীত দেখা যায় আৰু ই 'গৈৰিশ ছন্দ' নামেৰে খ্যাতি লাভ কৰিছে। গোহাঞি বৰুৱাৰ ৰচনাত প্ৰকাশিত এইবিধ ছন্দৰ ৰূপ—

"স্বৰ্গদেৱ !
নোৱাৰিলো নিৰাপদ কৰিব আমাক ;
আজিও জীৱিত এক আপদ প্ৰধান।
নিঃশঙ্ক নহল সিংহাসন।"

('জয়মতী' ১ম অঃ ১ম গৰ্ভাঙ্ক),

ইয়াৰ ২য় আৰু ৩য় শাৰী চতুৰ্দশমাত্ৰিক, কিন্তু ১ম আৰু চতুৰ্থ শাৰী বিষম মাত্ৰিক।

কালাতিক্ৰমণ দোষ—'জয়মতী' নাটৰ এঠাইত গদাই জয়াৰ মৃত্যু সুঁৱৰি কয়—"এৰিছে প্ৰিয়াই দেহা থই সোঁৱৰণী—মৰ মোৰ জীৱনে-মৰণে ; মৰ আৰু অভগন কীৰ্ত্তি বাণী—কৰিব অমৰ মহাসতী প্ৰিয়া—'জয়াতীৰ্থ স্নান' নামে 'জয়সাগৰ দ'ল' সতে—কীৰ্ত্তি চিন ৰই" (৫ম অঃ ৩য় গৰ্ভাঙ্ক)। জয়সাগৰ, জয়দ'ল জয়মতীৰ মৰণোত্তৰ কালৰ নিৰ্মাণ। গতিকে জয়মতীৰ মৃত্যুকালত কৰা এনেবোৰ সোঁৱৰণত কালাতিক্ৰমণ দোষ বা ঐতিহাসিক প্ৰমাদ পৰিলক্ষিত হয়।

'সাধনী'ৰ বিষয়-বস্তু—সাধনী চুটীয়া ৰজা ধীৰনাৰায়ণ (বা ধৰ্মধ্বজৰ) জীয়াৰী। চাওঁতে চাওঁতেই ছোৱালী যৌৱনত ভৰি দিলেহি আৰু পিতাকে বৰ অনুসন্ধানত ব্যস্ত হৈ পৰিল, কিন্তু শেষত স্বয়ম্বৰ সভা পাতিহে উপযুক্ত বৰ লাভ কৰা হ'ল। নিতাইক (পাছত চুটীয়া ৰজা নীতিপালক) সাধনীৰ স্বামীৰূপে বৰ-মাল্য পিন্ধাই বৰণ কৰা হ'ল। কিন্তু অৱশেষত চুটীয়া-আহোমৰ মাজত ৰণ হোৱাত নীতিপালৰ মৃত্যু ঘটিল। সাধনীয়ে সতীত্ব নাশ হোৱাৰ ভয়ত পানীত পৰি অপঘাত মৃত্যু বৰণ কৰি স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলায়।

দেওধাই বুৰঞ্জীৰ কাহিনী—বীৰনাৰায়ণ ৰজাৰ একমাত্ৰ কন্যা সাধনী। ৰজাই কন্যাৰ উপযুক্ত বৰ বিচাৰি নেপাই দুখমনে বহি থাকে। এদিন ৰাতিপুৱা গছত এটা কেৰ্কেটুৱা দেখি তেওঁ তাক কাঁড়েৰে মাৰিবলৈ আদেশ দিলে। কিন্তু সকলো অক্ষম। ৰজাই ঘোষণা কৰিলে "কেৰ্কেটুৱাত যি কাঁড় লগাব পাৰে সত্যে সাধনী কন্যাক তাকে দিম।" পিছে সামান্য চুটীয়া ল'ৰা এটাই তাৰ গাত কাঁড় লগালে আৰু ৰজাই পূৰ্ব্ব-প্ৰতিজ্ঞা অনুসৰি তাতে কন্যা দান কৰিবলৈ সাজু হ'ল। কিন্তু সাধনীয়ে ক'লে যে—পিতাকে যদি তাইক যি বিচাৰে তাকে দান কৰিবলৈ প্ৰতিশ্ৰুতি দিয়ে, তেহে তাই সেই বিয়াত সম্মতি দিব ; পিতাকে কি দান লাগে বুলি সোধাত সাধনীয়ে ক'লে—'তোমাৰ পূজা কৰা সোণৰ পেড়াটোত যি আছে তাকে দিয়া।' ৰজা বাধ্যত পৰি সোণৰ পেৰাটোৰ সৈতে "সুবৰ্ণৰ বিড়ালীটি" দান কৰিলে হয় ; কিন্তু জীয়েকক অভিশাপ দিলে এইবুলি যে সেই দ্ৰব্য নি সৰহ দিন ভোগ কৰিব নোৱাৰিব। ঘৰলৈ নি পেৰা খুলি চাই দেখে তাত সোণৰ বিড়ালী নাই। শেষত জোঁৱায়েকক ৰাজসিংহাসন দি বীৰনাৰায়ণ অৰণ্যবাসী হ'ল আৰু চুটীয়া ৰাজ্যৰ ওপৰত আহোমৰ আক্ৰমণ চলিল। সেই ৰণত চুটীয়া ৰজাৰ পৰাজয় হয় ; ৰজাই মহিষী সাধনীৰ সৈতে গিৰিশৃঙ্গৰ পৰা জুৰিলৈ জাপ মাৰি মৃত্যুবৰণ কৰে।

আসাম বুৰঞ্জীৰ (কাশীনাথ আৰু হৰকান্তৰ) কাহিনী দেওধাই বুৰঞ্জীতকৈও চমু। ইয়াত মাথোন আছে,—কনচেং বৰপাত্ৰগোহাঁই হ'ল ; তেওঁৰ সৈতে ধৰ্ম্মনাৰায়ণৰ যুদ্ধ হ'ল। চুটীয়া হাৰি চন্দনগিৰিত উঠিলগৈ। আহোম ৰণুৱায়ো সেই পৰ্ব্বতলৈকে উঠি চুটীয়া ৰজা আৰু মন্ত্ৰী দুয়োকে কাটিলে আৰু সোণৰ মেকুৰী তিনিচুকীয়া সিংহাসন আদি বহুমূলীয়া ৰাজঘৰীয়া দ্ৰব্যসমূহ আহৰণ কৰিলে।

ৰচনাৰ উৎস—'সাধনী' নাট ৰচনা-প্ৰসঙ্গত এযাৰ লিখিত কথা উনুকিয়াব পাৰি ; কৰ্ম্মবীৰ চন্দ্ৰনাথ শৰ্ম্মা তেতিয়া কলেজৰ দ্বিতীয় বাৰ্ষিকৰ ছাত্ৰ। তেওঁ 'সাধনী' নামেৰে এটা প্ৰবন্ধ লিখি গোহাঞি বৰুৱালৈ পঠিয়ালে। তেওঁ আগতেই গম পায় যে গোহাঞি বৰুৱাই এই বিষয় লৈ এখন নাট ৰচনাৰ প্ৰস্তুতি কৰিছে, কিন্তু কামটো শেষ হোৱা নাই। প্ৰবন্ধটো পায়েই তেওঁ নাট ৰচনাত গভীৰ মনোনিবেশ কৰিলে আৰু অনতিপলমে 'সাধনী' নাটৰ ৰচনা সমাপ্ত হ'ল। কোনো কোনো বিষয়ত নাট্যকাৰ এই প্ৰবন্ধ-লিখকৰ ওচৰত ৰুণী।

লাচিত বৰফুকন—অসমৰ বুৰঞ্জী-বিখ্যাত শৰাইঘাটৰ বিভীষিকাপূৰ্ণ যুদ্ধৰ পটভূমিত এই নাট ৰচিত। মোগল বাদচাহে আহোম ৰজালৈ উকিলৰ যোগেদি বাতৰি পঠিয়ালে যে তেওঁ হয় "শিৰপাও বঁটা" শিৰত গ্ৰহণ কৰিব লাগিব নতুবা মোগলৰ সৈতে যুদ্ধ দিব লাগিব। ইয়াতে অসম ৰজাই মৰ্ম্মান্তিক অপমান বোধ

কৰি বাদচাহৰ উকিলক ওভোটাই পঠিয়ালে। বাদচাহে এই বাতৰি পাই ১৫৯১ শকত ন লাখ ফৌজেৰে ৰজা ৰামসিংহক অসমীয়াৰ বিপক্ষে যুদ্ধ কৰিবলৈ পঠিয়ালে। গুৱাহাটীৰ শৰাইঘাটত এই ৰণ হয়। মোমাই তামুলী বৰবৰুৱাৰ পুত্ৰ লাচিত বৰফুকনে ৰণত সেনাপতিৰূপে যোগ দিলে আৰু মোগলক খেদি নি মানাহ নদীক সীমা কৰি হাদিৰাত ১৫৯১ শকত চকীঘাট নিৰ্ব্বন্ধ কৰিলে। সুবিখ্যাত শৰাইঘাট যুদ্ধ সম্বন্ধীয় অসম বুৰঞ্জীৰ বিক্ষিপ্ত কাহিনীৰ ভিত্তিত গোহাঞি বৰুৱাৰ এই নাট প্ৰতিষ্ঠিত। তাহানিখন 'উষা' আলোচনীত পণ্ডিত হেম গোস্বামীৰ 'শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ' নামৰ এটা প্ৰবন্ধ প্ৰকাশ হৈছিল। ইয়াৰ মতে এই যুদ্ধ ১৬৬৮ খৃষ্টাব্দৰ কাতি মাহত অন্ত হয়; ১৬৭০ খৃষ্টাব্দত চক্ৰধ্বজৰ মৃত্যু হয় আৰু সেই বছৰতে উদয়াদিত্যাই সিংহাসন আৰোহণ কৰে। ইয়াৰ পৰা বুজা যায় যে এই যুদ্ধ চক্ৰধ্বজ সিংহৰ ৰাজত্বৰ দিনতে আৰম্ভ হৈ তেওঁৰ দিনতে অন্ত পৰে। কিন্তু গেইট চাহাব আৰু অন্যান্য দুই চাৰিখন বুৰঞ্জীৰ মতে এই যুদ্ধ উদয়াদিত্যৰ দিনতে অন্ত হয়। সি যি কি নহওক, গোহাঞি বৰুৱাই, এই বিষয়ত গেইট চাহাবৰ বুৰঞ্জীৰ মতকে অনুসৰণ কৰি আৰু অন্যান্য কোনো কোনো বিষয়ত 'উষা'ত প্ৰকাশিত সৰ্বেশ্বৰ শৰ্মাবৰুৱাৰ 'লাচিত বৰফুকন' নামৰ প্ৰবন্ধ এটিৰ আলম লৈ, নাট্য কাহিনী যুগুত কৰিছে। ইয়াত প্ৰধান পুৰুষ চৰিত্ৰ লাচিত বৰফুকন আৰু স্ত্ৰী চৰিত্ৰ ৰমণী গাভৰু। এই দুই চৰিত্ৰৰ যোগেদি সংঘটিত দুটা আকস্মিকতাই কাহিনীৰ নাটকীয় সৌন্দৰ্য্য বৰ্দ্ধনত বিশেষ সহায় কৰিছে।

প্ৰথম আকস্মিকতা—দিল্লীৰ বাদচাহৰ অন্দৰমহলত থকা অসমীয়া জোৱালী ৰমণী গাভৰুৱে অজিতচিং নামলৈ ৰামসিংহৰ গা-চোৱাৰূপে ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি শৰাইঘাটৰ ৰণক্ষেত্ৰত যি অসাধাৰণ শক্তিৰ পৰিচয় দিছে ইয়াত নাট্যকাৰৰ কলা-কৌশলে বুৰঞ্জীৰ উকা-কাহিনীক চেব পেলাই কাহিনী-ভাগত উৎকৃষ্ট নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব প্ৰদান কৰিলে। ৰমণী গাভৰু যুৱক সৈন্যৰূপে ছদ্মবেশ ধৰি ৰণক্ষেত্ৰত অৱতীৰ্ণ হল। শৰাইঘাটৰ যুদ্ধৰ অন্তত হাদিৰা ৰণক্ষেত্ৰত নচৰতে যেতিয়া এদিন লাচিতক পিচপিনৰ পৰা তৰোৱালেৰে ঘাপ মাৰিবলৈ উদ্যত হ'ল, ছদ্মবেশী ৰমণী গাভৰুৱে (অজিতচিং) বিজুলী-সঞ্চাৰে নিজৰ সৈনিক পোছাক ছিঙি দলিয়াই পেলাই ৰমণী গাভৰুৰ স্বৰূপ সাজেৰে দুয়োৰে আক্ৰমণৰ মাজত প্ৰৱেশ কৰে আৰু আত্ম-পৰিচয় দি সকলোকে চমক্ খুৱায়। লাচিত তেওঁৰ "মানস স্বামী" আৰু সেয়েহে তেওঁ ক'লে—"আগেয়ে ৰমণীক বধ নকৰিলে মোৰ মানস স্বামী লাচিতক বধিব নোৱাৰা। চাই লোৱা স্বৰূপ মোৰ, আজিহে ৰমণীৰ বিয়া" ইয়াকে কৈ নচৰতৰ সৈতে অসি-যুদ্ধ কৰি লাচিতক বচাই তেওঁ মৃত্যু-মুখত পৰে।

দ্বিতীয় আকস্মিকতা—দ্বিতীয় আকস্মিকতাৰ উদ্ভৱ হয় লাচিতৰ মোমায়েকক কটা ঘটনাৰ যোগেদি। মোগলৰ আক্রমণক বাধা দিবলৈ লাচিতে আগিয়া ঠুৰি আৰু গুৱাহাটীত মাজৰ গড়টো নিশাৰ ভিতৰতে নির্মাণ কৰিব লাগে বুলি মোমায়েকক আদেশ দিলে; কিন্তু সেই মতে কাম হৈ নুঠাত লাচিত উগ্রমূর্ত্তি হৈ উঠে আৰু কর্ত্তব্য পালনত অসমর্থ হোৱা বাবে খাপৰ পৰা তৰোৱাল উলিয়াই এক মুহূর্ত্ততে মোমায়েকক কাটি দোছোৱা কৰে। "মোমাইকটা গড়"তেই যৱনক সমূলঞ্চে নিপাত কৰি অসমীয়াই অক্ষয় কীর্ত্তি অর্জন কৰি থৈ গ'ল। মোগলৰ পৰা মনে মনে পাই থকা অপমান আৰু আক্রমণৰ পৰা হাত সাৰিবলৈ আহোম স্বর্গদেৱৰ আদেশত আৰু লাচিতৰ সেনাপতিত্বত শৰাইঘাটত যুদ্ধৰ বিৰাট আয়োজন হ'ল। লাচিতে প্রতিজ্ঞা কৰিলে—"স্বাধীন অসমক অধীন হবলৈ নিদিওঁ"। অখণ্ড অসম দ্বিখণ্ড হব নোৱাৰে। "মন্ত্রৰ সাধন, কিবা শৰীৰ পতন"। এইখিনিতে নাটকীয় সমস্যাৰ সূচনা হৈ মোমাই-কটা ঘটনাত শীর্ষ বিন্দু স্থাপিত হয়। ইয়াৰ পাছত মোগল-অসমীয়াৰ তুমুল ৰণ। লাচিতে নৰিয়া গাৰেই যুদ্ধত অৱতীর্ণ হয়; তেওঁৰ ইচ্ছানুসৰি ৰোগশয্যা সহিতে তেওঁক ৰণাঙ্গনলৈ আগবঢ়াই নিয়া হল। এক নিৰস্ত্র লাচিতে সহস্র সৈনিকৰ শক্তি সঞ্চাৰ কৰে। ভাৰত-বিজয়ী পৰাক্রমী মোগল পেপুৱা লাগি পিছ হুহকি যাবলৈ বাধ্য হয়। এয়ে নাটকৰ উপসংহাৰ আৰু ইয়াতেই মূল কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি (৫ম অঙ্ক ২য় গর্ভাঙ্ক), নাটকীয় আকর্ষণৰো অৱসান। ইয়াৰ পিছত যি তিনিটা দৃশ্য সংযোগ কৰা হৈছে, এই কেইটা নাটকীয় প্রয়োজনৰ ফালৰ পৰা চালে অনাৱশ্যক। কিন্তু নাট্যকাৰে আকস্মিকতা অর্থাৎ সৈনিকৰূপী, ৰমণী গাভৰুৰ স্বৰূপ প্রকাশ কাৰ ইয়াৰ এটা উল্লেখযোগ্য প্রয়োজন দেখুৱালে। তুমুল নৌ-যুদ্ধৰ পিছত "হতীয়াহতি যুদ্ধ"ত নচৰতে লাচিতক পিছপিনৰ পৰা ঘাপ মাৰিবলৈ যোৱা ক্ষুদ্র চোৰাং বৃত্তিটো ইতিহাসে কিমানদূৰ সমর্থন কৰে কব নোৱাৰি। বোধহয় লাচিতৰ আগত ৰমণী গাভৰুৰ অন্তিম আত্ম-পৰিচয় দানৰ ছেগ এটি বিচাৰি আহিয়েই নাট্যকাৰে এই আকস্মিকতাৰ উপস্থাপন কৰিছে। দুটা উপকাহিনীয়ে মূল কাহিনীক সবল-সমৃদ্ধ কৰি তুলিছে, যেনে,—

(১) পিজলা-গন্ধর্বনাৰায়ণ উপকাহিনী,

(২) ৰমণী গাভৰু-লাচিত উপকাহিনী

(১) পিজলা-গন্ধর্বনাৰায়ণ উপকাহিনী :—

পিজলা গাভৰু লাচিত বৰফুকনৰ জীয়েক। গন্ধর্বনাৰায়ণ কোঁচ ৰাজকোঁৱৰ। পিজলাই গন্ধর্বক অন্তৰেৰে ভাল পায়, গন্ধর্বও তেওঁৰ প্রতি আসক্ত; কিন্তু দুয়ো

প্ৰেম বন্ধনত মিলন হবলৈ সুযোগ পোৱা নাই। কৰ্ত্তব্যপৰায়ণ গন্ধৰ্বই লাচিতক যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত সকলো বিষয়তে সাহায্য কৰি থাকে। তেওঁলোকৰ প্ৰেম-প্ৰীতিৰ বিষয়ে লাচিতো সচেতন। শৰাইঘাটৰ যুদ্ধৰ অৱসান হ'ল, লাচিতৰ অসামান্য বীৰত্ব আৰু ৰণ-পাণ্ডিত্যৰ প্ৰশংসা দশোদিশে প্ৰচাৰ হব ধৰিলে। হাদিৰাত সমৱেত সৈনিক মণ্ডলীৰ মাজত লাচিতক সকলোৱে প্ৰশংসা কৰিলে, লাচিতেও তেওঁলোকক সাহায্য দানৰ বাবে ধন্যবাদ জনালে। যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত বিষয়ত গন্ধৰ্বনাৰায়ণে তেওঁক অদ্ভুত ধৰণে সহায় কৰা বাবে তেওঁলৈ বিশেষ শলাগ জনাই প্ৰত্যুপকাৰ স্বৰূপে তেওঁৰ "শেষ জীৱনৰ শান্তিদায়িনী একেটি মাথোন মাউৰী সন্তান" পিজলাক ইন্দ্ৰদেৱতাক সাক্ষী কৰি গন্ধৰ্বনাৰায়ণলৈ সম্প্ৰদান কৰিলে।

এই উপকাহিনীটোৱে মূল কাহিনী ভাগত পৰিৱৰ্ত্তন একো কৰা নাই। কেৱল পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰৰূপে দুয়ো প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাই নাট্য দেহক অন্তৰালৰ পৰা সমৃদ্ধ কৰি তুলিছে আৰু বীৰ-করুণ-ৰস-মিশ্ৰিত নাটকখনত কিঞ্চিত শৃঙ্গাৰ ৰসৰো পৰশ পেলাইছে।

এই উপকাহিনী বুৰঞ্জীমূলক নহয়, নাট্যকাৰৰ কল্পনাপ্ৰসূত।

(২) **ৰমণীগাভৰু—লাচিত উপকাহিনী:**—বুৰঞ্জীমতে আহোমৰ সৈতে মিৰজুমলাৰ সন্ধি অনুসৰি স্বৰ্গদেও জয়ধ্বজসিংহই ৰাজকুঁৱৰী ৰমণী গাভৰুক মোগল পাংচাহলৈ অৰ্পণ কৰিব লগীয়া হয়। কোনো কোনো বুৰঞ্জীৰ মতে আউৰংজেবৰ পুতেক মহম্মদ আজাম কোঁৱৰে পিছত ৰমণী গাভৰুক বিয়া কৰায়।

নাট্যকাৰে এই গাভৰুৰ চৰিত্ৰত নতুন ৰহণ সানি তেওঁক লাচিতৰ গুপ্ত প্ৰণয়-প্ৰাৰ্থিনী সতী সাধ্বীৰূপে অঙ্কিত কৰিছে। তেওঁ ইয়াত ছদ্মবেশী অজিতচিং, ৰামসিংহৰ গা-চোৱা। পাংচাহৰ হেৰেমত তেওঁৰ বদলি, দেখাত ঠিক তেওঁৰ দৰে, অইন এজনী ৰমণীক থৈ তেওঁ ছল কৰি দিল্লীৰ পৰা অসম পায়হি আৰু অজিতচিং নাম লৈ পুৰুষ বেশ ধৰি ৰামসিংহৰ গা-চোৱা ৰূপে শৰাইঘাটৰ যুদ্ধত যোগ দিয়ে। তেওঁ বাহিৰে মোগল-পক্ষীয়, ভিতৰি অসম-পক্ষীয়। মোগলৰ হেৰেমত থকা দিন-কেইটাত অসমভূমিৰ চিন্তাত তেওঁৰ মন কেনে উগুল-থুগুল হৈছিল, এই কথা তেওঁৰ নিজৰ ভাষাতে পোৱা যায়—"কি উপায়েৰে জন্মভূমিৰ উদ্ধাৰৰ বাট উলিয়াব পাৰি, এতিয়া তাৰ চিন্তাৰহে সময়। মোৰ পৰা যদি মোৰ স্বদেশ আৰু স্বজাতিৰ এই আপদৰ কালত একেবিমানো উপকাৰ হয়, তেনেহলেও মোৰ জনম সাৰ্থক মানিম।" (১ম অঙ্ক ২য় গৰ্ভাঙ্ক)। সেয়েহে শৰাইঘাটৰ নামনিত মোগল শিবিৰত যেতিয়া অসম আক্ৰমণ সম্বন্ধে আলোচনা হয় আৰু সৈন্যাধ্যক্ষ সমূহে মত দিয়ে যে তেওঁলোক আঠাইকেইজনে একে সময়তে অসমীয়াক সসৈন্যে আক্ৰমণ কৰিলে ভাল হয়, তেতিয়া

একমাত্ৰ অজিতচিঙে (ছদ্মবেশী ৰমণী) আপত্তি কৰে—"আটাই কেইজনে একেবাৰে আগবাঢ়ি উজাবৰ প্ৰয়োজন কি ? তেনে কৰিলে ইফালে শিবিৰ উদং হয়। লাগ বুলিলে পাচত যোগান দিব কোনে ?" সকলোৱে এই মত সমৰ্থন কৰে আৰু প্ৰধান সেনাপতি ৰামসিংহই শিবিৰত থাকি ৰণ-বলৰ যোগান দি থাকিবলৈ গাত লয়। ৰমণীগাভৰুৰ গুপ্ত অভিসন্ধি ফলিয়ালে, তেতিয়া তেওঁ ভাবিলে—"বৰ সেনাপতি যোৱা হলে, এইবাৰেই অন্ত পেলালেগৈহেঁতেন ! অহঃ ! লাচিত বৰফুকনৰ নৰিয়া ! হায় ! অসমৰ কি দুৰ্ভাগ্য !! কি যে বিধি বিড়ম্বনা !!!" (৪ৰ্থ অঙ্ক ৭ম গৰ্ভাঙ্ক)। এইদৰে শেষত মোগলৰ পৰাজয় ঘটিল, আৰু নচৰতে পিছপিনৰ পৰা লাচিতক যেতিয়া তৰোৱালেৰে আঘাত কৰিব খোজে, অজিতচিঙে সৈনিক পোছাক দলিয়াই ৰমণীগাভৰু ৰূপে দেখা দি সকলোকে চমক্ খুৱায় আৰু অসিযুদ্ধ কৰি নচৰতৰ হাতত মৃত্যুবৰণ কৰে। লাচিতেও তেওঁৰ পৰিচয় পাই গুপ্ত প্ৰেমিকা বীৰাঙ্গনাৰ শলাগ লয় আৰু হুমুনিয়াহ চাৰি কয়—"যি বিয়া পাতিলা আজি মানসত মোৰে, অচিৰে পাতিম সি বিয়া সিপুৰীত তোমাৰে। মিলিব তাৰ শুভছেগ অনতিপলমে।" লাচিতৰ আদেশত সেই পবিত্ৰ শৱ পুষ্পশয্যাত তুলি সৎকাৰ কৰা হয়। ৰমণীগাভৰুৱে যি গৰাকী গাভৰুক তেওঁৰ সলনি পাৎচাৰ হেৰেমত থৈ আহিছিল তেওঁৰ নাম আছিল ৰমণী। যথাসময়ত এই ৰমণীকে পাৎচা যুৱৰাজে ৰমণী আইদেও বুলি বিয়া কৰালে। নাটকত থকা এই কথাষাৰ বুৰঞ্জীয়ে কিমান দূৰ সমৰ্থন কৰে বুজিব পৰা নগ'ল। সি যি কি নহওক, ৰমণীগাভৰুৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰৰ কলা-কৌশল প্ৰচুৰ। তেওঁৰ কাৰ্য্যাৱলী আৰু চিন্তাধাৰাত অগাধ দেশপ্ৰেম আৰু চৰিত্ৰত সতী-সাধ্বী ৰমণীৰ উজ্জ্বল জেউতি বিৰিঙি উঠিছে। চেক্‌স্‌পিয়েৰৰ অনুকৰণত এই চৰিত্ৰ সৃষ্টি হোৱা বুলিও অলপ মনে ধৰে ; কিন্তু গোহাঞিবৰুৱাৰ বহুমুখী প্ৰতিভাৰ পটভূমিলৈ লক্ষ্য কৰিলে ই তেওঁৰ মৌলিক সৃষ্টি বুলি কলেও ভুল নহয়। পুৰুষবেশত নাৰী চৰিত্ৰ অৱতাৰণা প্ৰতিভাশালী সাহিত্যিকৰ মৌলিক প্ৰতিভাৰ পৰিচয় বুলি কলেও ভুল হব নোৱাৰে। সি যি কি নহওক, এই কণ সন্দেহ অবিহনে এই চৰিত্ৰাঙ্কনৰ বাকী হোৱাত নাট্যকাৰৰ মৌলিকতাৰ পূৰ্ণ প্ৰকাশ দেখা যায়। সজাত বন্দী হৈ থকা চৰাইজনীৰ দৰে ৰমণীগাভৰু পাৎচাহৰ অন্দৰমহলত বন্দী ; সদায় মনত পৰে তেওঁৰ বুকুৰ ধুনুনী অসম দেশ খনলৈ। তেওঁৰ মনৰ একান্ত হেপাহ "যি ভূমিৰ সাৰবস্তুৰে সৈতে এই শৰীৰৰ অস্থি-চৰ্ম, সেই ভূমিত যেন ই লয় পায়" (১ম অঙ্ক ১ম গৰ্ভাঙ্ক)। ঈশ্বৰৰ ইচ্ছাত সাধ্বী ৰমণীৰ পবিত্ৰ অভিলাষ অচিৰে কাৰ্য্যত পৰিণত হ'ল ; এই অদ্ভুত কৌশল আৰু সহযোগত অসমীয়াই ৰণাঙ্গনত বহুতো সুবিধা পালে আৰু সেয়ে মোগলৰ জয়যাত্ৰা পথত হেতাৰ দিলে। মৃত্যুকালত তেওঁ জনমভূমিৰ উদ্ধাৰ দেখিলে

নিজ চকুৰে। তেওঁৰ চৰিত্ৰৰ দ্বিতীয় দিশ, সতীত্ব-মহিমা। যি জন দেশপ্ৰেমিক ডেকাক তেওঁ এদিন প্ৰাণৰ গোপন কক্ষত সঙ্গোপনে সাৰটি লৈছিল—"যিজনৰ হস্তে এই প্ৰাণ" উছৰ্গা কৰিছিল, তেওঁৰ কোলাতেই অন্তিম নিশ্বাস পেলাই ৰমণীয়ে শান্তি লাভ কৰিলে। সতীৰ অভীষ্ট সিদ্ধি হল—"যিজনৰ হস্তে এই প্ৰাণ সিজনৰ কোলাত বা আগত যেন ই মাৰ যায়" (১ম অঙ্ক ২য় গৰ্ভাঙ্ক)। মৃত্যুকালতো তেওঁৰ মুখত শুনা যায় "যাক ভাবো তাক আগত পালোহি। মনোৰথ পূৰণ হল" লাচিতে চকুপানী টুকি টুকি প্ৰশংসা কৰিলে—"ধন্য তোমাৰ স্বদেশ প্ৰেম! ধন্য তোমাৰ গুপ্ত প্ৰেম! প্ৰাণ দি ৰাখিলা এই প্ৰাণ: কিবা পালা প্ৰতিদান?" (৫ম অঃ ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক)। লাচিত, চক্ৰধ্বজসিংহ, ৰামসিংহ আদি মূল পুৰুষ চৰিত্ৰ কেইটাত বুৰঞ্জীৰ চাব পৰিছে মাথোন। পিজলা গাভৰু আৰু গন্ধৰ্ব-নাৰায়ণৰ চৰিত্ৰ মৌলিকতাৰ ৰঙেৰে ৰঞ্জিত।

'লাচিত বৰফুকন'ৰ সৈতে বেজবৰুৱাৰ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ৰ তুলনা—

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটকৰ সৈতে গোহাঞিবৰুৱাৰ 'লাচিত বৰফুকন'ৰ কেইটামান সাদৃশ্য:—

দুয়োখন নাটকৰ ৰচনাৰ পটভূমি একে: 'ঊষা'ত প্ৰকাশিত "শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ" নামৰ প্ৰবন্ধ; লিখক—হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী, নাট্যকাৰদ্বয়ে এই কথা পাতনিত স্বীকাৰ কৰি গৈছে। [গোস্বামীদেৱক বেজবৰুৱাই "গোহাঞী" আৰু গোহাঞিবৰুৱাই "গোসাঁই" বুলি উল্লেখ কৰিছে]।

দুয়োখনৰে ৰচনাকাল ১৮৩৭ শক ভাদ মাহ; দুয়োখনেই বিবিধ দৃশ্য-সম্বলিত পাঁচ-অঙ্কীয়া পূৰ্ণাঙ্গ নাট। কাহিনীৰ ক্ৰম দুয়োখনৰ একে; প্ৰকাশভঙ্গী গদ্য। দুয়োখনৰে কাৰ্য্যাৰম্ভত মোগলৰ সৈতে অসম ৰজাৰ কাজিয়াৰ সূত্ৰপাত দেখুৱাই যুদ্ধ প্ৰস্তাৱ সন্নিহিত কৰা হৈছে (১ম অঙ্ক)। এই প্ৰসঙ্গত গোহাঞিবৰুৱাই ১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্যতে অসমীয়া প্ৰজাৰ দুখ-দুৰ্গতি দেখুৱাই মোগলে "চই পেচ্‌কচ্‌" চুচি চুচি যে এই হাহাকাৰৰ সৃষ্টি কৰিছে তাৰ ইঙ্গিত দিছে। হাহাকাৰৰ এই প্ৰত্যক্ষ দৃশ্যত ৰজা-প্ৰজা উভয়ৰে সহানুভূতি হয়। দ্বিতীয় দৃশ্যত দিল্লীৰ পাৎচাহৰ অন্দৰ মহলত ৰমণী গাভৰুক অৱতীৰ্ণ কৰোৱা হৈছে সুন্দৰ নাটকীয় পৰিৱেশত। বেজবৰুৱাই পোনেই ৰজাক অৱতীৰ্ণ কৰাই বিষয়াসৱৰ সৈতে প্ৰজাৰ অৱস্থাৰ বিষয়ে আলোচনা চলাইছে; কথা প্ৰসঙ্গতহে ৰমণী গাভৰুৰ নামটো ওলায়। লগতে 'আৱৰ্ত্ত' গজপুৰীয়া চৰিত্ৰটিক অৱতীৰ্ণ কৰি ৰসৰাজে ৰসৰ মৌচাক বন্ধাত লাগি গ'ল।

'প্ৰবন্ধ' বিষয়ত দুয়োখনতে বাঁহবাৰী, কাজলীমুখ, ইটাখুলি, ৰবনদীৰ মুখ আদিৰ খণ্ডযুদ্ধ আৰু অসমীয়াৰ বিজয়-বাৰ্ত্তাৰ উল্লাস বাতৰি নিহিত কৰা হৈছে।

লগে লগে অসমীয়া সৈন্য বাহিনীক ৰণত জপিয়াই পৰিবলৈ নানাভাবে উত্তেজিত কৰা হৈছে। 'লাচিত বৰফুকন'ত লাচিতে নিজ ইচ্ছাতে ৰণ ঘোষণা কৰি দিয়াহে যুগুত বুলি ৰজাৰ বৰচ'ৰাত সমিধান দি নেতৃত্ব বহন কৰে। ইয়াত তেওঁ বেছি তেজস্বী, বেছি উদ্যোগী, বেছি কৰ্মকুশল। 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ত লাচিতক 'বৰফুকন' খিতাপ দি যুদ্ধভাৰ বহন কৰিবলৈ দিয়া কথাষাৰ কথা প্ৰসঙ্গতহে জানিব পৰা যায়, সিও আকৌ তেওঁৰ ভাৰ্য্যা-পুত্ৰৰ সৈতে ঘৰুৱা কথা-বতৰাৰ মাজত। তেওঁক এজন অতি সাধাৰণ লোক হিচাপেহে আম দেখিবলৈ পাওঁ। একে ধৰণৰ একাকি গীত দুয়োখন নাটৰে 'প্ৰযত্ন' প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য। 'লাচিত বৰফুকন'ত ই এটা সমদল সৌনক-সঙ্গীত। গীতটো এই—

"আহাঁ আহাঁ ভাই সকলোৰে মিল
জনমভূমিৰ উদ্ধাৰ সাধো ;
জনমভূমিৰ উদ্ধাৰ কাৰণে
সন্তানে জীৱন উছৰ্গা কৰো॥" ইত্যাদি।

'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ত ই ভকতৰাম ওজা নামেৰে ৰজাঘৰীয়া বিয়াহ-গোৱা ওজা এজনৰ গীত। গীতটো এই—

"অসমৰ যোদ্ধাসব শুনা মোৰ বাণী
স্বদেশ স্বধৰ্ম্মৰক্ষা কৰিয়ো ঐসানি॥" ইত্যাদি

দুয়োটা গীতৰ উদ্দেশ্য একে, সাৰমৰ্ম্ম একে ; বীৰ-ৰসাত্মক ছন্দ-বন্ধ ৰচনা। বেজবৰুৱাৰ গীতটোৰ ভাব আৰু ভাষাত বৈষ্ণৱী সাহিত্য ৰীতিৰ লক্ষণ আছে ; গোহাঞি বৰুৱাৰটো সম্পূৰ্ণ আধুনিক। সৈন্য সামন্তেৰে গুৱাহাটী অভিমুখে যাত্ৰাৰ ব্যৱস্থা হল। 'লাচিত বৰফুকন'ত এইখিনিতে পিজলা-গন্ধৰ্ব্ব নাৰায়ণ উপকাহিনীটোৰ আৰু 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ত চেনেহী-শদিয়া খোৱা গোহাঁই উপকাহিনীটোৰ আৰম্ভ হৈছে। 'লাচিত বৰফুকন'ত ইয়াৰ পিছৰ মোমাইকটা দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰি কাহিনীৰ 'প্ৰাপ্ত্যাশা' আৰু 'নিয়তাপ্তি'ৰ সূচনা কৰা হৈছে ; অজিতচিঙৰ গুপ্ত কৌশলে অসমীয়াৰ বিজয় পন্থা মুকলি কৰি দিছে। উদয়াদিত্যও ৰণজয়ৰ বাতৰি পাবলৈ ব্যস্ত। পিজলা-গন্ধৰ্ব্বনাৰায়ণ উপকাহিনীয়ে অগ্ৰগতি লাভ কৰিছে। 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ত শৰাইঘাটৰ যুদ্ধ-প্ৰস্তুতিৰ পূৰ্ণৰূপ দেখুউৱা হৈছে বিবিধ পত্ৰৰ যোগেদি। গজপুৰীয়া-উপকাহিনী আৰু চেনেহী-শদিয়াখোৱা গোহাঁই উপকাহিনীয়ে অগ্ৰগতি লাভ কৰিছে।

ইয়াৰ পাছত প্ৰযত্নৰ 'ফলাগম'—'লাচিত বৰফুকন'ত আমি পাওঁ মোগল-বিজয়ৰ বিজয়-উল্লাস আৰু ছদ্মবেশী ৰমণীগাভৰুৰ আত্ম-পৰিচয়, লাচিতৰ গুপ্ত

প্ৰেম পৰিচয়, পিঙ্গলা-গন্ধৰ্ব্ব-নাৰায়ণৰ মধুৰ মিলন। 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ত পাওঁ বিবিধ পত্ৰৰ যোগেদি যুদ্ধ জয়ৰ সংৱাদ। চেনেহী—গন্ধৰ্ব্বনাৰায়ণৰ ভাবী মিলনৰ মধুৰ সংৱাদ, গজপুৰীয়াৰ আত্মতুষ্টি। ৰৰফুকনৰ কটকী মাধৱচৰণ দুয়োখন নাটকৰে কূটনীতি-কুশল চৰিত্ৰ, বিশ্বাসঘাটক লাভখোৰ, কথাই কথাই চেঙালুটি দিয়া অসৎ লোক। বেজবৰুৱাতকৈ গোহাঞি বৰুৱাই এই চৰিত্ৰাঙ্কণত বেছি পটুতা দেখুৱাইছে। দলিবাৰীৰ যুদ্ধ সম্বন্ধীয় কথা-বতৰাত বুঢ়াগোহাঁয়ে ৰৰফুকনৰ আগত এবাৰ কয় যে এই যুদ্ধখনৰ কথা স্বৰ্গদেৱক জনাবৰ সকাম নাই। "বাৰীৰ ভিতৰত পুখুৰী এটা সিচিলেও আঠ দহটা মানুহক শিঙিয়ে ফুটে; এখন ৰণত আঠ দহ হেজাৰ মানুহ পৰিল, তাকে আকৌ স্বৰ্গদেৱক জনাব লাগে কিয় ?" ('চক্ৰধ্বজ সিংহ' ৫ম অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শন); এই কথাষাৰ ঠিক একে প্ৰসঙ্গতে এ.ক ৰকমেই 'লাচিত ৰৰফুকন'তো উল্লেখ কৰা হৈছে (৪ৰ্থ অঙ্ক ৬ষ্ঠ গৰ্ভাঙ্ক)।

বাণৰজা ঃ—প্ৰকাশ কাল ১৯৩৩ খৃষ্টাব্দ।

ৰচনাৰ পটভূমি—১৮৯৭ খৃষ্টাব্দৰ পৰা ১৯১৪ খৃষ্টাব্দলৈ এই সোতৰ বছৰ কাল গোহাঞি বৰুৱা একেৰাহে 'তেজপুৰ অসমীয়া ভাষাৰ উন্নতি সাধিনী সভা'ৰ সম্পাদক আছিল। তেতিয়াই সভাৰ এটা 'নামঘৰ' সজোৱা হয়। ১৯০১ খৃষ্টাব্দৰ পৰা প্ৰথম সাত বছৰ তেওঁ 'বাণষ্টেজ'ৰ সম্পাদক আছিল। ষ্টেজৰ এই নামাকৰণ কৰাৰ সময়ত নামটোৰ সৈতে সঙ্গত কৰি 'বাণৰজা' নামৰ নাট এখন ৰচনা কৰাৰ ভাৰ সভাৰ দুজন সভ্যৰ গাত যুটীয়াকৈ দিয়া হয়। এজন তেওঁ নিজে, অইনজন ৺হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী। কিন্তু গোহাঞি বৰুৱাই খনচেৰেক মৌলিক নাট ৰচনাত ব্যস্ত থকা বাবে ইখনৰ কাম হাতত লব পৰা নাছিল। ইতিমধ্যে গোস্বামীদেৱৰ মৃত্যু ঘটিল আৰু 'বাণৰজা' ৰচনাৰ সম্পূৰ্ণ ভাৰ তেওঁৰ ওপৰতে পৰিল।

॥ পৌৰাণিক নাট আৰু অসমীয়া চিত্ৰ ॥

গোহাঞি বৰুৱাৰ একমাত্ৰ পৌৰাণিক নাট 'বাণৰজা' তেওঁৰ শেষ নাট। নাট্যকাৰে ভাটী বয়সত যি বিৰাট গ্ৰন্থ 'শ্ৰীকৃষ্ণ' ৰচনা কৰে, 'বাণৰজা' তাৰে এটা ঠেলুলি মাথোন। ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ অন্ত্যলীলা খণ্ডৰ বুকুত 'বাণৰজা'ৰ মূল ভেটি স্থাপিত আৰু তাৰেই আলমত ইয়াৰ সৃষ্টি। নাটখনত তথা পৌৰাণিক মূল কাহিনীটোত তিনটা কাহিনীৰ সংযোগ ঘটিছে—কুমাৰ-হৰণ, ঊষা-হৰণ, হৰিহৰ-যুদ্ধ। ইয়াৰ আগতে ঊষা-হৰণ কাহিনী লৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ 'শোণিত কুঁৱৰী' নাট (১৯২৫) ৰচনা কৰিছিল। দুয়োৰে বিষয়-বস্তুত সাদৃশ্য আছে, কিন্তু প্ৰকাশৰীতি স্বকীয়া। গোহাঞি বৰুৱাই পুৰাণৰ মূল কাহিনী ভাঙত এটা

বিষয়ত বিশেষ পৰিৱৰ্ত্তন কৰিছে, যেনে—পুৰাণত সহস্ৰবাহু বাণ ৰজাই ৰথত উঠি শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে ৰণ দিলে আৰু শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁক সহস্ৰ বাহু ছেদ কৰি পৰাজিত কৰিলে—"চিচ্ছেদ ভগৱান্ বাহূন্ শাখা ইৱ বনস্পতেঃ" (১০ম স্কন্দ)। তেতিয়া তেওঁ শ্ৰীকৃষ্ণক নানাভাবে স্তুতি-প্ৰণতি কৰিব ধৰিলে। নাটক দৃশ্যকাব্য; ইয়াত সহস্ৰবাহু-ছেদন-দৃশ্য-প্ৰদৰ্শন সম্ভৱ নহয়। গতিকে নাট্যকলা-বিশাৰদ গোহাঞি বৰুৱাই বাণৰজাক হৰৰ প্ৰতিনিধি দ্বিবাহু ৰূপে উপস্থাপিত কৰি হৰি-হৰৰ যুগ্ম ৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰিছে। কোনো কোনো সমালোচকৰ মতে এই হৰি-হৰ যুদ্ধ বৈষ্ণৱ-শৈৱৰ সাম্প্ৰদায়িক বিৱাদ-সূচক। নাটকৰ এই সম্ভাব্য সমালোচনাৰ উদ্ভৱ স্থল নাট্যকাৰে একেবাৰে মষিমূৰ কৰিছে এই মন্তব্যেৰে—"ব্ৰহ্মা, বিষ্ণু, শঙ্কৰ মূলত তিনিও এক শক্তি। উপস্থিত ক্ষেত্ৰত সৃষ্টিকৰ্ত্তা ব্ৰহ্মাক পৃথকাই ধৰিলেও, বিষ্ণু শঙ্কৰৰপৰা আৰু শঙ্কৰ বিষ্ণুৰ পৰা পৃথক্ নহয়……এতেকে মিলিত দেহ কৃষ্ণ আৰু ৰুদ্ৰক নমস্কাৰ, হৰি আৰু হৰক নমস্কাৰ।" এই প্ৰসঙ্গত নাৰদৰ মুখতো এই একেটা ইঙ্গিতেই পোৱা যায়—"বিষ্ণু শিৱ ৰূপ, শিৱ বিষ্ণু ৰূপ; দুইৰো কোনো প্ৰভেদ নাই, দুয়ো মঙ্গলময়" (৫ম অঃ ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক)। পৌৰাণিক কাহিনী তথা নাট্য বস্তুৰ নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব প্ৰধানকৈ দেখা যায়—(১) পাখী-লগা চিত্ৰলেখাৰ চিত্ৰ-বিচিত্ৰ কাৰ্য্যাৱলীত (কুমাৰ-হৰণ আৰু উষাহৰণ সম্পৰ্কত), (২) বাণৰজাৰ অকস্মাতে হৰ-ৰূপ ধাৰণত আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ হৰি-ৰূপ ধাৰণত, (৩) অলৌকিক শক্তিশালী বাণৰজাৰ আকস্মিক শোকাবহ পৰাজয়ত। পৌৰাণিক নাট হলেও নাট্যকাৰৰ সমাজ-চেতনাই ঠায়ে ঠায়ে ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া নকৰা থকা নাই, বিশেষকৈ স্ত্ৰীচৰিত্ৰ আৰু পাৰ্শ্বচৰিত্ৰসমূহৰ জৰিয়তে, অসমীয়া লোকাচাৰ-সম্পন্ন লৌকিক গীত-মাতৰ যোগেদি; উদাহৰণ—

> "ৰাম ৰাম! কেলেই কুটিলা।
> ৰাম ৰাম! চুমৈকৈ পচলা।
> ৰাম ৰাম! লোকে বাটি ভৰাই খাব।
> ৰাম ৰাম! কেলেই ভুলিলা।
> ৰাম ৰাম! ৰূপহী আইদেউক।
> ৰাম ৰাম! লোকে বন কৰাই খাব।"

অতুৱা ঠাঁচৰ এনেবোৰ গীতে নাটখনত সামাজিক আভাস চিত্ৰিত কৰাত সহায় কৰিছে। বাণ-অনিৰুদ্ধৰ দ্বৈৰথ ৰণ বৰ্ণনা প্ৰসঙ্গত গড়খাৱৈ দাঙিৰ বাট এটাত "পজৰীয়া বগুৰা" দুটাই যিবোৰ কথা কৈছে, তাত অসমীয়া গাঁৱলীয়া সমাজৰ চিত্ৰটো সুন্দৰ ফুটি উঠিছে। ইয়াত এটা বগুৰাই মহাদ্বেৰৰৰ্দৈ খিয়াই শপত খাই

কয় যে সি তাৰ ঘৈণীয়েকৰ বুদ্ধি মতে "ধানৰ মেৰটোত ডিঙিৰ গুৰিলৈকে গাটো পুতি মূৰত ধানখেৰ এসোপা লৈ লুকাই ৰণত যোগ নিদিয়াকৈ সাৰিল। ঘৈণীয়েকে দুৱাৰ দলিত বহি সূতলাহি পকাবলৈ ধৰিলে।" কথাপ্ৰসঙ্গত ইয়াতে এজন ৰণুৱাই সিজনৰ আগত ছোৱালী-ঘটা নিয়ম তিনটাৰ উল্লেখ কৰিছে— "এটা ছোৱালী ধৰি নিয়া, আন এটা ছোৱালীত চপনীয়া-চপা আৰু আন এটা ছোৱালীৰ চোৰ-পৰা।" (৪ৰ্থ অঃ ৩য় গৰ্ভাঙ্ক)

বিয়াহ উৎসৱত উষাক প্ৰজ্ঞা আৰু চিত্ৰলেখা দুয়ো দুকাষে ধৰি যদুবংশৰ গুৰুস্থানীয় ব্যক্তিসকলক চিনাকি কৰি দি এজন এজনকৈ সেৱা-সংকাৰ কৰাই লৈ ফুৰে; প্ৰতিজনেই কইনাক আশীৰ্ব্বাদ দিয়ে। এইবোৰ জাতে-পাতে অসমীয়া সামাজিক চিত্ৰ।

স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ ঃ—উষা, প্ৰজ্ঞা, চিত্ৰলেখা নলে-গলে লগা সখীয়েক। ইজনীয়ে সিজনীক মনে-চিতে ভাল পায়, সহানুভূতি দেখুৱায়। কালিদাসৰ শকুন্তলা, অনসূয়া আৰু প্ৰিয়ংবদাৰ দৰে এই তিনি সখীয়েকৰ মাজত কিঞ্চিৎ পাৰ্থক্যও আৰোপিত হৈছে। উষা অতি সৰল, উদাৰ, একচিত্ত; কুমাৰ বিৰহত বাউলী হৈ এবাৰ তেওঁ সখীয়েকহঁতক কয়, "সখি ঐ! এই অবুজন মনে আজি একোকে নুবুজে, একো নেমানে। বুজে আৰু মানে মাথোন মোৰ প্ৰাণেশ্বৰ কুমাৰক। চিত্ৰলেখা কাৰ্য্যকুশলা; তেওঁ যাদুমন্ত্ৰ বলত অসাধ্য সাধন কৰিব পাৰে, পৃথিৱীত সৰগ সুষমা বোৱায়। প্ৰজ্ঞা বুদ্ধিমতী, কথাচতুৰা; অনিৰুদ্ধৰ সৈতে উষাৰ আকস্মিক সপোন-সম্ভোগ হৈ যোৱাৰ পিছত উষা যেতিয়া সেই অজান অভ্যাগত সম্ভোগকাৰী জন নো কোন জানিবলৈ ব্যগ্ৰ হৈ পৰে, প্ৰজ্ঞাই কয় তেওঁ "ৰতি-চোৰ", চিত্ৰলেখাই কয় "বলাৎকাৰী ডকাইত।" এনে বিশেষণবোৰে উষাৰ অন্তৰ বিদ্ধ কৰে; তেতিয়া প্ৰজ্ঞাই বুজনি দিয়ে যে সি যি কি নহওক, যিজনে এই সুৰক্ষিত কন্যাপুৰত প্ৰৱেশ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে, তেওঁ যে এজন "অসাধাৰণ বীৰ" বা অসামান্য নৰ তাত সন্দেহ নাই। শেষত প্ৰজ্ঞা-চিত্ৰলেখাৰ উলাহ-উদ্যোগতেই অতিশীঘ্ৰে উষা-অনিৰুদ্ধৰ গন্ধৰ্ব্ব বিয়াহ সুকলমে সমাধা হৈ যায়।

ইয়াত দ্ৰৌপদী পাৰ্শ্বচৰিত্ৰ আৰু এবাৰ মাথোন দেখা দিয়ে; কিন্তু তাতেই তেওঁৰ তেজোদ্দীপ্ত বচনত বীৰৰস সঞ্চাৰিত হয়। সন্ধি প্ৰস্তাৱত সম্মতি জনোৱা বুলি গম পাই ভীমাৰ্জ্জুনক তেওঁ কাপুৰুষ, নপুংসক আদি সংজ্ঞাৰে ভৰ্ৎসনা কৰে। তেওঁ কয়, তেওঁ নিজে সিংহী জীয়াৰী, সিংহী বোৱাৰী, সিংহী পত্নী আৰু সিংহী জননী। এই বীৰ-প্ৰসবিনী বীৰাঙ্গনা ক্ষত্ৰিয়া নাৰী চৰিত্ৰটো নাট্যকাৰে নাৰী শক্তিৰ প্ৰতীক ৰূপে থিয় কৰাই তাত বিজুলীৰ ছাট পেলাইছে। উষা-অনিৰুদ্ধৰ আগন্তুক মিলনলৈ বাট চাই সখীসকলে মিচিক-মাচাককৈ হাঁহি কত ৰকমে তামাচা কৰিছে। এজনীয়ে

কুমাৰৰ "নাকৰ আগটি মলি" দিয়ে, এজনীয়ে "কাণৰ লতিত ধৰে", এজনীয়ে কুমাৰৰ গলধনত পৰি কেকুৰি চুলি একুচিত ধৰি জোকাবে। উষাই লাজত চকু মুখ ঢাকি সখীয়েকহঁতৰ গাত ঢলি ঢলি পৰে।

পুৰুষ চৰিত্ৰ ঃ—পুৰুষ চৰিত্ৰ সমূহৰ ভিতৰত বাণৰজাৰ চৰিত্ৰত আছে অসাধাৰণ ধৈৰ্য্য, মনোবল, অধ্যাত্ম বল, দৈহিক বল। তেওঁ শিৱ-ভক্ত। হৰগৌৰীৰ আশীৰ্বাদতেই তেওঁ সহস্ৰভুজ পৰিমিত দৈাহক বলৰ অধিকাৰী হয় আৰু তাকে লৈ আজীৱন তেওঁৰ পিতৃ-প্ৰবঞ্চক মাতৃ-বৈৰী বিষ্ণুৰ ওপৰত খড়গহস্ত হৈ থাকে। তেওঁ সদায় বিচাৰে আক্ৰমণকাৰী হবলৈ, আক্ৰান্ত হবলৈ নহয়। অনিৰুদ্ধই যেতিয়া কন্যাপুৰত প্ৰৱেশ কৰিলে আৰু মন্ত্ৰী কুম্ভাণ্ডই জনালে যে তেওঁ মানৱ-শ্ৰেষ্ঠ শ্ৰীকৃষ্ণৰ নাতি, বাণাসুৰে উগ্ৰমূৰ্ত্তি ধৰি গৰজি উঠিল। কৃষ্ণক তেওঁ মানৱ-শ্ৰেষ্ঠ বুলি বিশ্বাস নকৰে, অনিৰুদ্ধক 'চোৰ' 'চপনীয়া' আখ্যা দি ৰণত পৰাজয় কৰে, তাৰ পাছতহে কন্যা সম্প্ৰদান। বিষ্ণুৰূপী শ্ৰীকৃষ্ণ স্বয়ং আহি যেতিয়া তেওঁৰ সৈতে ৰণ দিবলৈ প্ৰস্তুত হয়, তেতিয়াও তেওঁ কৃষ্ণক "ক্ষুদ্ৰকায়" বুলি হেয়জ্ঞান কৰে আৰু ৰণ-নীতি সম্বন্ধে নানা জ্ঞানপূৰ্ণ উপদেশ দিয়ে।

মন্ত্ৰী কুম্ভাণ্ড চতুৰ-চালাক, দূৰদৰ্শী। এওঁৱেই ৰণোন্মত্ত বাণৰজাক বাৰে বাৰে বুজনিৰে সতৰ্ক কৰি দিয়ে যে দেৱতাৰ খলখলি হাঁহি দ্ব্যৰ্থবোধক, দেৱতাৰ বৰ দান হেতুমূলক। তেওঁ দেৱতাৰ সৈতে যি ৰণ দিবলৈ ওলাইছে তাত তেওঁৰ পৰাভৱ নিশ্চিত। ঘাই সেনাপতি জ্বৰ নিৰ্ভীক, কৰ্ত্তব্যপৰায়ণ। জ্বৰৰ শক্তি-প্ৰভাৱত দেৱতা-দানৱ, ৰাক্ষস-কিন্নৰ সকলো কম্পিত, জৰ্জৰিত।

শ্ৰীকৃষ্ণ ৰণনীতিজ্ঞ, দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ—"মন্ত্ৰৰ সাধন কিম্বা শৰীৰ পাতন" এই অমোঘ বাণীৰে তেওঁ যাদব সৈন্যবৰ্গক বাণাসুৰৰ বিৰুদ্ধে জাগ্ৰত কৰি তোলে। অগ্ৰজ বলৰামৰ ওচৰত তেওঁ সদায় ভক্তিনত। যদুসৈন্যৰ নেতৃত্ব কৰিও তেওঁ বলৰামৰ চৰণত ধৰি কয় "হে অগ্ৰজ, গুৰুদেৱ, মই নেতা হৈও আপোনাৰ নেতৃত্ব মানি চলিবলৈ মান্তি হৈছো।" ৰণক্ষেত্ৰত তেওঁ ৰণনীতি পালন আৰু শৃঙ্খলা ৰক্ষাৰ প্ৰতি সদায় সজাগ আৰু সচকিত। জ্বৰ সেনাপতিৰ সৈতে দ্বৈৰথ ৰণত বলৰাম পৰাস্ত হৈ যেতিয়া শ্ৰীকৃষ্ণৰ সহায় বিচাৰে তেওঁ উত্তৰ দিয়ে, "মই এতিয়া ৰণনীতিৰ তল। দ্বৈৰথ ৰণত তৃতীয়ৰ যোগ অবৈধ। উপস্থিত সঙ্কটত আপোনাক সহায় কৰিবলৈ মই অক্ষম।"

গোহাঞি বৰুৱাৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

(১) আদৰ্শ চৰিত্ৰসৃষ্টি, প্ৰাচীন আৰ্য্য সভ্যতা আৰু ভাবধাৰাৰ প্ৰতি আনুগত্য—বিশেষকৈ বুৰঞ্জীমূলক নাটকেইখনত গোহাঞি বৰুৱাই আদৰ্শ চৰিত্ৰ সৃষ্টিত

গভীৰ মনোনিবেশ কৰা দেখা যায়। এনে প্ৰয়াসত তেওঁ ঠায়ে ঠায়ে বুৰঞ্জীৰ সত্যৰ পৰা আঁতৰি যাব লগীয়াও হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে, যেনে—সাধনীয়ে স্বয়ম্বৰ সভাত বৰ নিৰ্বাচন কৰে, অভ্যাগত প্ৰাৰ্থীবৰ্গৰ মাজত শৰ নিক্ষেপৰ যথোচিত প্ৰতিযোগিতা হয়। এই ৰীতি প্ৰাচীন। বুৰঞ্জীৰ বৰ-নিৰ্বাচন পদ্ধতি স্বকীয়া। ইয়াত যৌতুক লাভৰ দুৰাকাঙ্ক্ষাত জীয়েকে পিতাকক হীন প্ৰতিজ্ঞা পালনত আবদ্ধ কৰে, পিতাকেও জীয়েক-জোঁৱায়েকক অভিশাপ এৰাব দিহে প্ৰাণ ৰক্ষাৰ প্ৰতিশ্ৰুতি দিয়ে। নাট্যকাৰে এই ঐতিহাসিক নীতি-বিগৰ্হিত কাৰ্য্য বাদ দি সাধনীক একবাকী সতী সাধ্বী কন্যা স্বৰূপে অঙ্কন কৰিছে। তেওঁ ইয়াত সীতা-সাবিত্ৰী-দ্ৰৌপদী-তুল্যা পতিপ্ৰাণা বহুগুণ-বিভূষিতা। নিৰ্দিষ্ট লক্ষ্য (কেৰ্কেটুৱা) ত শৰনিক্ষেপ কৰি নিতায়ে যেতিয়া সাধনীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিবলৈ আগ বাঢ়ি আহিল, উপস্থিত সভাসদবৰ্গই সাধনীক কয় যে এনে এটা সাধাৰণ কাঁড়ীক ৰাজকন্যাই বৰমাল্য দিলে ৰজাঘৰৰ মৰ্যাদা ক্ষুণ্ণ হব। সেই কথাত সাধনী জ্বলিপকি উত্তৰ দিলে "আৰাধ্য দেৱতা তেওঁ আজি হস্তে মোৰ।" নিতাইক তেওঁ সানন্দে পুষ্পমাল্য পিন্ধাই স্বামি-বৰণ কৰিলে। সেই সময়তে কোনো কোনো উপস্থিত সভ্যই নিতাইক ৰাম, কৃষ্ণ, অৰ্জুন আদিৰ সৈতে বিজনি দিয়ে, সভাখনকো "সীতা স্বয়ম্বৰ" সভা বুলি আখ্যা দিয়ে। নাটকৰ শেষত কামাসক্ত কনচেং বৰপাত্ৰ গোঁহায়ে যেতিয়া এবাৰ সাধনীৰ হাতত ধৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহে, বেচাৰীয়ে উপায় নেপাই অগ্নিকুণ্ডত জাপ দি সতীত্ব ৰক্ষা কৰে। ইও এক প্ৰাচীন ভাৰতৰ অনুপম সতীত্ব আদৰ্শ।

'জয়মতী' আৰু 'গদাধৰ' নাটতো এনে আদৰ্শৰ অভাৱ নাই। জয়াৰ মৃত্যুত অপেস্বৰীৰ শোক-সঙ্গীত সতীৰ গৰিমা-সূচক—"সীতা সাবি দময়ন্তী, বিধুৰীয়া তিনি সতী, মিলিব এতিয়া যোৰা ; যোৰা যোৰা হব সতী।"

('জয়মতী' সামৰণি পট)

সেইদৰে গদাধৰৰ চৰিত্ৰতো নাট্যকাৰে ভীম, অৰ্জুন আদি ভাৰত-বিখ্যাত বীৰৰ চাব পেলাইছে। জয়মতীৰ নিষ্ঠুৰ হত্যাৰ ওপৰত গদাই প্ৰতিশোধ লবলৈ যি প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে সি প্ৰাচীন আদৰ্শানুগত—

"অকলই হনুবীৰে দহি লঙ্কাপুৰী
যিমতে সাধিলে কাম সীতা উদ্ধাৰৰ
ছদ্মবেশী ভীমসেনে, প্ৰদমি যিমতে
দুৰ্দান্ত নৃপতিদল স্বয়ম্বৰ দিনা,
ৰাখিলে গৌৰৱ ৰাশি দ্ৰৌপদী সতীৰ
তদ্ৰূপ মোহাবি মই সৈন্য সেনাপতি,

গৰাহত লম ৰজা, মন্ত্ৰী-পৰিষদ,
আৰু যত পাত্ৰমন্ত্ৰী বিপক্ষ ভাৱৰ
প্ৰতিশ্ৰুত হলো আজি ধৰ্ম্ম সাক্ষী কৰি॥"

('গদাধৰ' ১ম অঙ্ক, ২য় গৰ্ভাঙ্ক)

ৰাটকৰা এজনে গদাৰ খোজ দেখি তেওঁক ভীমৰ সৈতে তুলনা কৰিছে—"অ' খোজ গিলা নেদখিলি না? মোৰ হাত দি এক মুঠান দীঘল। কোন্বা দেশ থাকি ইটো ভীম আহিলাক বাপা।" (৩য় অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক)

'জয়মতী' আৰু 'গদাধৰ' দুয়োখন নাটৰে সামৰণিত গদাই কৈছে যে তেওঁৰ জীৱনৰ ব্ৰত "দুষ্টৰ দমন আৰু শিষ্টৰ পালন"; তেওঁ যেন ৰাম-কৃষ্ণ-সদৃশ অৱতাৰ বিশেষ।

'লাচিত বৰফুকন' নাটতো নাট্যকাৰে পতী-পত্নী ৰূপে অঙ্কন কৰা লাচিত-ৰমণীগাভৰুৰ চৰিত্ৰত ভাৰতীয় স্বামী-স্ত্ৰীৰ আদৰ্শ দাঙি ধৰিছে। তেওঁৰ অন্যান্য নাট কেইখনত থকাৰ দৰে ইয়াত এই চেষ্টা সিমান সফল হোৱা নাই। ৰমণী গাভৰুৰ অদ্ভুত সাহসৰ প্ৰশংসা কৰি ৰামসিংহই মন্তব্য কৰিছে—"আহোম ৰমণী সামান্যা ৰমণী নহয়। তোমাৰ বীৰাঙ্গনা চৰিত্ৰৰ বলে শত ক্ষত্ৰিয়ৰ তেজ পানী কৰিব, ভাৰত ৰমণীক সতীত্বৰ জ্ঞান দিব।" ৰমণী গাভৰুৰ অলৌকিক কাৰ্য্যৰ কথা শুনি লাচিতে সিপুৰীত ৰমণীৰ সৈতে বিৱাহ পাশত আবদ্ধ হবলৈ মানস কৰিছে—

"আধ্যাত্মিক ৰণৰ ক্ষণ গণিম
সংগোপনে এই ৰণ সামৰণিত।"

ৰমণীক তেওঁ "সাধ্বী সতী ৰমণী দেৱী" আখ্যা দি দেৱীৰ শাৰীত স্থান দিছে।

(২) **প্ৰকাশ-ভঙ্গী**—সৰল নিমজ গদ্যৰ উপৰিও, তেওঁ কেবা প্ৰকাৰৰ অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ কৰিছে; ইয়াৰ ভিতৰত চতুৰ্দ্দশ মাত্ৰিকৰ প্ৰয়োগ অধিক। অতি চমু আৰু অতি দীঘল বচন সমূহতহে চতুৰ্দশ মাত্ৰিকতকৈ কম মাত্ৰিক ছন্দ প্ৰয়োগ দেখা যায়। এই ৰীতি তেওঁৰ প্ৰথম ৰচনা 'জয়মতী', 'গদাধৰ' আৰু 'সাধনী'ত ৰেছি। ইয়াৰ চানেকি—

শান্তি—"কঠুৱা পুৰুষ ভাব।
নোহে নাৰী নীতি" (*'সাধনী'* ১ম অঙ্ক)

ধৰ্মধ্বজ—"কি ভাল ভাবিছা হায়।
কত কাল নিঃসন্তান হই পৃথিৱীত
থাপিলো জীৱন, দুখীৰো দুখীয়া প্ৰায়
ভালৰ কাৰণ?" ('সাধনী' ১ম অঃ)

পৰৱৰ্ত্তী ৰচনা বোৰত (যেনে 'বাণৰজা' আৰু 'লাচিত বৰফুকন'ত) গদ্যধৰ্মী

বচনৰ প্ৰয়োগ অধিক; কিন্তু এই গদ্যৰ মাজতে কাব্যধৰ্মিতাই বহু ঠাইত অজানিতে ৰূপে বিৰাজ কৰিছে। তলৰ উদাহৰণ তুলনীয়—

বাণ—"কিয় মন্ত্ৰী! বিষাদ কি ৰাবে?......নকৰিবা ভয়, নালাগে ধৰিব অস্ত্ৰ তুমি; সহস্ৰভুজ এই মই অকলে নাশিম অজস্ৰ সেনানী,—অকলে জিনিম মই দুৰ্জয় যোদ্ধা যতমানে।" ('বাণৰজা' ১ম অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক)

লাচিত—"অহঃ! অলৌকিক বিয়া!......ধন্য তুমি গাভৰু! ধন্য তোমাৰ প্ৰতিজ্ঞা! ধন্য তোমাৰ স্বদেশপ্ৰেম! ধন্য ধন্য তোমাৰ দেশপ্ৰেম! প্ৰাণ দি ৰাখিলা এই প্ৰাণ; কিবা পালা প্ৰতিদান? নাই, নাই তাৰ যোগ্য প্ৰতিদান, নাই এই সামৰিক কৰ্মজীৱনত।" (৫ম অঃ ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক)

আকৌ—

কুমাৰ—"কাৰ দূতী তুমি? কোন অঞ্চলৰ-নাৰীৰত্ন তুমি? কিৰূপে চিনিলা মোৰ সেই প্ৰেমৰ পুতলিক? নিচিনিলে চিত্ৰিবা কিমতে? কোঁৱা কোঁৱা হেৰা দিয়া জান, ৰাখা ৰাখা প্ৰাণ, কোন তুমি, কোন সিটি, ক'ত দেখা তোমা স'তে?" (৩য় অঃ ১ম গৰ্ভাঙ্ক)

এই বচন কেইফাকি অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰেই ছদ্ম গদ্যৰূপ মাথোন। এনে বচন আৰু বহুতো আছে।

(৩) **লৌকিক গীত-পদ**—লৌকিক গীত-পদৰ সঘন প্ৰয়োগ তেওঁৰ কেবাখন নাটৰ লক্ষণ। অইন কি, পৌৰাণিক নাট 'বাণৰজা'তো উষাৰ সখীয়েকহঁতৰ কথা-বতৰাৰ মাজে মাজে অসমীয়া বিয়া-নাম, যোজনা-ফকৰা আদিৰ উজান উঠিছে। একান্ত আকুলভাৱে অনিৰুদ্ধৰ সঙ্গসুখ বিচাৰি ব্যাকুল হৈ থকা উষাক চিত্ৰলেখা আৰু প্ৰজ্ঞাই বিয়া গীতেৰে বুজনি দিছে—

"ৰাম ৰাম! চিন্তা নকৰিবা,
ৰাম ৰাম! আমাৰে আইদেউ
ৰাম ৰাম! হবাগৈ আলাসৰ লাৰু।" ইত্যাদি।

উষা-অনিৰুদ্ধৰ কন্যা সম্প্ৰদান দৃশ্যটো অসমীয়া বিবাহ উৎসৱৰেই ৰূপান্তৰ মাথোন। সখী সকলে যিটো বিয়ানাম গাইছে তাত অসমীয়া জীৱনৰ ঘৰুৱা চিত্ৰবোৰ ৰূপায়িত হৈছে মাথোন—

"ঔবে গছতে মৌৱে বাঁহে ললে
আমি পাৰি দিম খাবা (এ)।
সৰ্ব্বতি কাললৈ কুমাৰী তোমাৰে
কুমাৰ, লৈ ঘৰলৈ যাবা (এ)।"

'জয়মতী' নাটত বৈৰাগীয়ে 'কীৰ্ত্তন' গাই গদাপাণিৰ বিৰহ দুখত সমবেদনা জনায়। 'বাণৰজা'ত নন্দী-ভৃঙ্গীয়েও তদ্ৰূপ গীত গাই শঙ্কৰ স্তুতি কৰিছে—

"ভব শঙ্কৰ ব্যোম ব্যোম ভোলা" ইত্যাদি।

(৪) তেওঁৰ প্ৰস্তাৱনা গীতৰ গায়িকাসকল মানবী নহয়, অপেস্বৰী, কিন্নৰী আদি। আধুনিক বুৰঞ্জীমূলক নাটতো এনে চৰিত্ৰ সংযোগে তাত পৌৰাণিক ৰীতিৰ প্ৰলেপ সানে।

(৫) 'সুদীৰ্ঘ স্বগতঃ উক্তি' ঃ তেওঁৰ ৰচনা কৌশলৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। এই উক্তি বোৰৰ ভাবাবেগৰ উত্থান-পতন আছে—প্ৰথম ছোৱাত ৰজাই মনৰ সন্দেহ, সন্তাপৰ আগজাননী দি নিজে নিজে তাৰ প্ৰতিকাৰৰ উপায় উদ্‌ভাৱন কৰি আশ্বাম্বিত হৈ পৰে আৰু অৱশেষত আৱেগত উদ্‌বাউল হৈ কাৰ্য্যোদ্ধাৰৰ বাবে এবুকু আশাৰ ৰঙীণ সংকল্প সামৰি লৈ আগ বাঢ়ি যায়। নায়কৰ মুখত এনেবোৰ উক্তি তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটতেই আছে আৰু প্ৰায় তাতে তেওঁৰ নাট্য বস্তুৰ 'আৰম্ভ' হয়। 'গদাধৰ' নাটত নগা পৰ্ব্বতৰ গুহাত গদাধৰে জয়মতীৰ মৃত্যু সুঁৱৰি বহুতো কথা চিন্তা কৰিছে—

"অনাথ সন্তান দুটি মাতৃবিয়োগত—উন্মাদ হইছে জানো? বাঢ়িছে কোঢ়াল আৰু বন্ধুবিলাপৰ? শত্ৰু হাঁহিয়াতে—দুগুণে ধ্বনিছে তাক?"......এনেবোৰ সন্দেহে তেওঁৰ মন ঢাকি পেলালে আৰু তেওঁ "মৌন" হৈ অলপ পৰ টলকা মাৰি সংকল্প কৰে।

"নাই মোৰ সৈন্যবল যুদ্ধৰ সমল......

তথাপি প্ৰতিজ্ঞা মোৰ, যুজিম অকলে"—এইদৰে "আস্ফালন" কৰি শেষত "প্ৰস্থান" কৰে। এই প্ৰসঙ্গত তুলনীয় স্বগতঃ উক্তি—'সাধনী'ত ধৰ্ম্মধ্বজৰ (১ম অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক) 'জয়মতী'ত ল'ৰাৰজাৰ (১ম অঙ্ক ১ম গৰ্ভাঙ্ক) 'বাণৰজাত' কুম্ভাণ্ডৰ (১ম অঙ্ক ৪ৰ্থ গৰ্ভাঙ্ক), 'লাচিত বৰফুকন'ত ৰমণী গাভৰুৰ (১ম অঙ্ক ২য় গৰ্ভাঙ্ক)। উক্তি বোৰৰ শেষাংস প্ৰায়েই বীৰত্ব-ব্যঞ্জক।

(৬) শৃঙ্গাৰ ৰসপ্ৰৱাহত অবিচ্ছলা যোগাবলৈ তেওঁৰ এটি উৎকৃষ্ট কৌশল এই—

প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাক কোনো এটা দৃশ্যত অৱতাৰণা কৰি তেওঁলোকৰ মাজত মাত-কথাৰ প্ৰেম পৰিমল বিতৰণ কৰিবলৈ সখী সঙ্গী সদৃশ চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা। পৰস্পৰ প্ৰেম বিনিময়ৰ সুযোগ দিবৰ বাবে দুই এটা দৃশ্যত অন্যান্য চৰিত্ৰবোৰ কোনোবা ছলেৰে আঁতৰাই নি প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা যুগলক অন্ততঃ কিছুপৰ অকলসৰীয়াকৈ থাকিবলৈ সুবিধা দিয়া হয়। 'বাণৰজা'ত উষা-অনিৰুদ্ধক

প্ৰেমালিঙ্গনত বিভোল কৰি ৰাখি চিত্ৰলেখাক চাঁত কৰে আঁতৰাই নিয়া হয় (৩য় অঙ্ক ৩য় গৰ্ভাঙ্ক)। 'লাচিত বৰফুকন'ত পিজলা আৰু গন্ধৰ্বনাৰায়ণৰ প্ৰেম পাশত আৱদ্ধ হবলৈ সুযোগ দিবৰ উদ্দেশ্যেই দৃশ্যটোত থকা কেতেকীক আঁতৰাই নিয়া হয় (২য় অঙ্ক ৩য় গৰ্ভাঙ্ক)। নাটকৰ নায়িকা বা আনুষঙ্গিক কাহিনীৰ প্ৰেমিকাৰ পূৰ্বৰাগ সঞ্চাৰত সহায় কৰিবলৈ গোহাঞি বৰুৱাই কিছুমান মৌলিক চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি লয়, যেনে সখী, লিগিৰী, নাচনী, গায়িকা আদি। সাধনীৰ সখীয়েক শান্তি, জয়মতীৰ সখীয়েক পদ্মাৱতী, ৰমণী গাভৰুৰ সখীয়েক আমিনা আৰু পিজলী আইদেউৰ সখীয়েক কেতেকী এই বিষয়ত উল্লেখযোগ্য। এওঁলোকৰ কাৰ্য্যত নাচনী, লিগিৰী, বান্দী বেটী আদিয়েও সহায় কৰে।

(৭) নাটৰ আদি আৰু অন্তত **সঙ্গীতৰ সমাৱেশ** তেওঁৰ অন্যতম নাট্য-কৌশল। তেওঁৰ আদ্য গীত কিছুমান 'আভাস' নামে অভিহিত। 'লাচিত বৰফুকন'ত তাকে 'প্ৰস্তাৱনা গীত' আৰু 'জয়মতী'ত 'আৰম্ভণ' বোলা হৈছে। 'প্ৰস্তাৱনা' সংস্কৃত নাটৰ আৰম্ভণিৰ অঙ্গ বিশেষ; ইয়াৰ আদৰ্শতেই গোহাঞি বৰুৱাই 'আভাস' আৰু 'আৰম্ভণ'ৰ সংযোগ কৰিছে যদিও সংস্কৃত নাটৰ পূৰ্ণৰূপ ইয়াত নাই। সংস্কৃত নাটত ই নাট্য বস্তুৰ পৰিচয়-সূচক কথোপকথন। কিন্তু গোহাঞি বৰুৱাৰ নাটত ই একোটা গীত মাথোন আৰু এই গীতবোৰ "তুগৰাকী গায়িকা" ই গায়। একমাত্ৰ 'বাণৰজা'ত এই গীত "মহাভৈৰৱ তাপসে" গাইছে। গায়িকা তুগৰাকী সাধাৰণ মানৱী নহয়, তুগৰাকী "অপেস্বৰী", "স্বৰগ-সুন্দৰী", "কিন্নৰী"। প্ৰস্তাৱনা গীতবোৰ প্ৰায়েই নাট্য বস্তুৰ সাৰাংশসূচক।

(৮) বুৰঞ্জীমূলক কাহিনীৰ মাজতে **কাল্পনিক প্ৰেমপট** সংযোগ কৰি তেওঁ নাট্যদেহ সৌন্দৰ্য্যৰঞ্জিত কৰি তোলে। ('লাচিত বৰফুকন'ত পিজলা-গন্ধৰ্বনাৰায়ণ, 'গদাধৰ'ত ৰত্না-গদাপাণি তুলনীয়)।

৯। **জনজাতীয় চৰিত্ৰ**—অসমীয়া নাটত প্ৰথম জনজাতীয় চৰিত্ৰ গোহাঞি বৰুৱাই সৃষ্টি কৰে তেওঁৰ 'জয়মতী'ত। এই ৰীতি পৰৱৰ্ত্তী কেবাজন নাট্যকাৰৰ ৰচনাত অনুকৰণ কৰা দেখা গৈছে। এনেবোৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ উৎস কি ভাবি চালে নাট্যকাৰৰ ব্যক্তিগত জীৱন চৰিত্ৰৰ এটি অধ্যায়লৈ আমাৰ দৃষ্টি পৰে। সেয়ে হৈছে নাট্যকাৰৰ সাংসাৰিক আত্মলীলা ক্ষেত্ৰ নগাপাহাৰৰ ৰাজধানী কহিমা। ১৮৯৩ খৃষ্টাব্দৰ পৰা একেৰাহে কেবাবছৰ তেওঁ কোহিমা হাইস্কুলৰ হেড্মাষ্টৰৰূপে কাম কৰিছিল আৰু তাতে তেওঁৰ 'লীলা' কাব্যখন ৰচনা হয়। এই কাব্যখনৰ কেবা ঠাইতো কবিৰ নগা-প্ৰীতি তথা জনজাতি-প্ৰীতি নিজৰি নিজৰি বৈ যোৱা দেখা যায়—"সুন্দৰ যি নগা ৰাজ্য, শ্যাম পৰ্বতত কোহিমা নামেৰে ঠাই, ৰুচিৰ নগৰ"... ...('লীলা'

৬ষ্ঠ সৰ্গ)। 'জয়মতী'ৰ চিমু আৰু জিমু চৰিত্ৰ সৃষ্টি এই নগা-প্ৰীতিৰেই প্ৰত্যক্ষ পৰিণতি; ঐতিহাসিক নাটত অনৈতিহাসিক চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ প্ৰথম উদ্ভৱ। নগা-প্ৰীতিৰ লগতে নাটকীয় বিনোদ বিলাস পৰিৱেশ কৰাটোও এই চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ অইন এটা উদ্দেশ্য। এই চৰিত্ৰবোৰৰ বচন নগা-অসমীয়া হোৱা গতিকে, ভুল উচ্চাৰণ আৰু অসঙ্গত শব্দাৱলীয়ে হাস্যৰসৰো সৃষ্টি কৰে; লগে লগে চৰিত্ৰ কেইটিৰ মোহনীয় ৰমণীয় ৰূপটিও দৃষ্টিগোচৰ হৈ নাটখনত মনোৰমণীয়ত্ব আৰোপ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয় চৰিত্ৰ দুটাৰ প্ৰকৃতি একে নহয়। চিমুতকৈ জিমু বেছি বুদ্ধিমতী।

নাট্যকাৰৰূপে বেজবৰুৱা আৰু গোহাঞি বৰুৱা

মহাপুৰুষ শঙ্কৰ-মাধৱৰ বিষয়ে কবলৈ হলে যিদৰে এজনক বাদ দি অইনজনৰ বিষয়ে সম্পূৰ্ণভাবে একো কব নোৱাৰি, বেজবৰুৱা-গোহাঞি বৰুৱা সম্বন্ধও তেনে। এজনক এৰি অইনজনৰ পূৰ্ণৰূপ বিশ্লেষণ প্ৰায় অসম্ভৱ। নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত দুয়োজনৰে সমতুল মৌলিকত্ব আছে, বৈশিষ্ট্য আছে। ইয়াৰে কেইটামান তলত উদ্ধৃত কৰা হ'ল—

লৌকিক সাধু কথাক ভিত্তি কৰি দুয়োজনেই অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰথম নাট ৰচনা কৰে (বেজবৰুৱাৰ 'লিতিকাই', 'নোমল', 'পাঁচনি', 'চিকৰপতি-নিকৰপতি'; গোহাঞি বৰুৱাৰ 'টেটোন তামুলি')। এই বিষয়ত বেজবৰুৱা পথ-প্ৰদৰ্শক।

ধেমেলীয়া চৰিত্ৰৰ ভাষা বিষয়ত দুয়োজনেই ঠায়ে ঠায়ে ৰুচি-বিগৰ্হিত শব্দ বা বাক্যাংশ প্ৰয়োগ কৰি সময়ে সময়ে বিৰূপ সমালোচনাৰ সমুখীন হব লগীয়া হৈছিল। 'টেটোন তামুলি'ৰ ভাষা সম্বন্ধে বেজবৰুৱাই গোহাঞি বৰুৱাৰ বিৰুদ্ধে তেওঁৰ 'বাঁহী'ত এবাৰ লিখিছিল যে সাধু সমাজত অপ্ৰচলিত গ্ৰাম্যভাষা ব্যৱহাৰ কৰা, সম্প্ৰদায় বিশেষৰ 'স'ৰ ঠাইত 'হ' বা 'খ' উচ্চাৰণ দেখুৱাই শব্দ প্ৰয়োগ কৰি দেখুউৱা তেওঁৰ পক্ষে উচিত হোৱা নাই।* বেজবৰুৱাৰ এই সমালোচনা অনৰ্থক নহয়, যুক্তি-সঙ্গত। কিন্তু তেওঁ নিজেও তেওঁৰ নাট কেইখনমানত অঙ্গ-বিকল চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি আৰু কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত সম্প্ৰদায় বিশেষক ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপ কৰি সমালোচকৰ হাতত সেও মানিবলৈ বাধ্য হৈছিল।

ঐতিহাসিক নাটৰ ক্ষেত্ৰত দুয়োজনৰে বিষয়-বাছনি একে (বেজবৰুৱাৰ 'জয়মতী কুঁৱৰী', 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'; গোহাঞি বৰুৱাৰ 'জয়মতী', 'গদাধৰ', 'লাচিত বৰফুকন')।

---

* 'বাঁহী' ১ম বছৰ ৬ষ্ঠ সংখ্যা।

ঐতিহাসিক নাটৰ চৰিত্ৰাঙ্কন বিষয়তো দুয়োজন নাট্যকাৰেই ঐতিহাসিক চৰিত্ৰত পৌৰাণিক বোল পেলাবলৈ চেষ্টা কৰা দেখা যায়। এই বিষয়ত গোহাঞি বৰুৱাৰ অঙ্কনত আতিশয্য আছে, বেজবৰুৱাৰ অলপ কম।

মৌলিক চৰিত্ৰ সৃষ্টিয়ে উভয়ৰে ঐতিহাসিক নাট্য বস্তুত কল্পনাৰ বহণ সানি অধিক ৰসাল কৰিছে।

'লাচিত বৰফুকন'ত থকা 'সমদল সৈনিক সঙ্গীত' বেজবৰুৱাৰ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ত থকা ভকতৰাম ওজাৰ গীতৰ সৈতে প্ৰায় অভিন্ন।

ধেমেলীয়া নাটত অলৌকিকত্ব দুয়োজনৰে প্ৰায় সমানেই আছে।

লৌকিক গীত পদাবলীয়ে দুয়োজনৰে নাট্যৱলীত সাঙ্গীতিক মাধুৰ্য্য কম পেলোৱা নাই।

নাট্যশিল্পী ৰূপে বেজবৰুৱাতকৈ গোহাঞি বৰুৱা কোনো কোনো বিষয়ত শ্ৰেয় আৰু চতুৰ।

দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ-বৰুৱা (খৃঃ ১৮৭০-১৯২৮)

(বাস্তৱধৰ্মী ধেমেলীয়া নাটৰ মৌ-কোঁহ-নিৰ্মাতা)

মহৰী (১৮৯৬ খৃঃ) বৃষকেতু (১৮৯৯ খৃঃ)

গুৰু-দক্ষিণা (১৯০১ খৃঃ) কলিযুগ (১৯০৪ খৃঃ) [যুটীয়া গ্ৰন্থকাৰ—বেণুধৰ ৰাজখোৱা আৰু দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা]

নিগ্ৰো—(?)

'ল'ৰা কবিতা', 'জ্ঞান মঞ্জৰী', 'উজু-কবিতা', 'ফুল' আদি শিশু সাহিত্য প্ৰণেতা দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ ১৮৭০ খৃষ্টাব্দত শিৱসাগৰ জিলাৰ বেতবাৰীৰ শুকান পুখুৰীত জন্ম হয়। তেওঁৰ পিতাকৰ নাম নবোত্তম মজিন্দাৰ বৰুৱা। তেওঁলোক পূৰ্বৰ কামৰূপৰ মানুহ। তেওঁৰ পিতাক কামৰূপৰ পৰা উঠি আহি গোলাঘাটত কিছু দিন বসতি কৰে। দুৰ্গাপ্ৰসাদে যোৰহাট চৰ্কাৰী হাইস্কুলত পঢ়িছিল। ছাত্ৰ অৱস্থাৰে পৰা তেওঁ সজ প্ৰকৃতিৰ আছিল। স্কুলৰ পৰা ওলাই চাকৰি নকৰি তেওঁ স্বাধীন ব্যৱসায়ত হাত দিয়ে আৰু লগে লগে অসমীয়া ভাষা সাহিত্যৰ চৰ্চা কৰি কাল কটায়। তেওঁৰ চাৰিখন নাটৰ ভিতৰত 'মহৰী' প্ৰথম ; প্ৰকাশ কাল ১৮৯৬ খৃষ্টাব্দ, কিন্তু ৰচনা কাল ১৮৯৩/৯৪ খৃষ্টাব্দ। 'কলিযুগ'ৰ যুটীয়া ৰচক স্বৰূপে বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ নামো পোৱা যায়। মজিন্দাৰ বৰুৱাই ১৮৯৩ চনত বিহু উপলক্ষে 'মহৰী'ক ৰাইজৰ আগত থিয় কৰাই আনন্দ লাভ কৰে আৰু সেই চনৰ অসমীয়া সাহিত্য সভাৰ

ৰছেৰেকীয়া উৎসৱত ইয়াৰ অভিনয় কৰা হয়। ইয়াৰ আগতে ৰচিত হোৱা ধেমেলীয়া নাটৰ ভিতৰত আমি মাথোন বেজবৰুৱাৰ 'লিতিকাই' (১৮৮৯ খৃঃ) ৰ নামহে পাওঁ। গতিকে এই বিচাৰত ই অসমীয়া ধেমেলীয়া নাট সমূহৰ ভিতৰত দ্বিতীয়। কিন্তু 'লিতিকাই' অনুকৃত ধেমেলীয়া নাটহে, 'মহৰী' মৌলিক। এতেকে মৌলিক ধেমেলীয়া নাট স্বৰূপে 'মহৰী' অসমীয়া ধেমেলীয়া নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত প্ৰথম। নাট্যকাৰে নিজেই পাতনিত উল্লেখ কৰিছে—"আমাৰ ধেমালি কৰিব লগীয়া নাট নাই বুলি কলেও মিছা কোৱা নহয়।"

মহৰী ঃ—'মহৰী' তিনি অঙ্কীয়া নাট। দৃশ্যবোৰক 'দৰ্শন' নাম দিয়া হৈছে। ১ম অঙ্কৰ 'দৰ্শন'ৰ সংখ্যা পাঁচ, ২য় অঙ্কৰ তিনি আৰু ৩য় অঙ্কৰ ছয়। মজিন্দাৰ বৰুৱা নিজে এজন কবি, শিশু সাহিত্যিক; কিন্তু এই নাটখনত এটিও অসমীয়া গীত বা কবিতা নাই। বোধহয় ধেমেলীয়া নাট বাবেই নাট্যকাৰে ইচ্ছাপূৰ্বক ইয়াত এই প্ৰচেষ্টা সমূলি নকৰিলে।

ভাবিৰাম শৰ্মা নামৰ এটা অৰ্দ্ধ শিক্ষিত ল'ৰাই জীৱিকা উপাৰ্জনৰ বাবে ঔগুৰি বাগিছাৰ বৰচাহাব মিষ্টাৰ ফক্সক এদিন দেখা কৰিলে। শিৱসাগৰৰ উকীল জিউৰাম শৰ্মাৰ পৰা এই উদ্দেশ্যে সি এখন পৰিচয় পত্ৰ নি চাহাবক দিয়েগৈ। ভাবিৰামে ইংৰাজী ইস্কুলৰ পঞ্চমমান শ্ৰেণীলৈ পঢ়িছে মাথোন। গতিকে তাৰ ইংৰাজী বিদ্যা নাম মাত্ৰ। সিনো ইংৰাজী কিমান জানে চাহাবে মৌখিক ভাবে পৰীক্ষা কৰি চাই গম পালে যে সি একো নাজানে। তথাপিও উকীলৰ খাতিৰত তাক মহৰী কামত নিয়োগ কৰা হল। কিন্তু কেইদিনমান মাথোন কাম কৰাৰ পাছতেই নবাগত মহৰীৰ বিদ্যাৰ ফোপোলা চুঙাটো বাককৈয়ে ওলাই পৰিল। চাহ ঘৰলৈ 'হেমাৰ' (Hammer) লাগে বুলি চাহাবে এদিন কৈ পঠিয়াওঁতে কৰত এখন আনি দিয়াত চাহাব উগ্ৰমূৰ্ত্তি হৈ উঠিল আৰু মহৰীৰ বিচাৰ ললে। এই চেলুটোকে লৈ হলিৰাম বৰমহৰীয়ে ভাবিৰামক গা বছাই বাগিচাৰ পৰা ঘৰমুৱা হবলৈ উপদেশ দিলে আৰু ৰবপিতাকৰ পুতেক অৰ্থাৎ ভায়েক এটাক তাৰ ঠাইত চাকৰি দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰিলে। ভাবিৰামে কপাল থুকি ঘৰ পালেগৈ।

হাস্যৰসিক নাট্যকাৰ ৰূপে মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ সমকক্ষ তেওঁৰ আগত কোনো নাছিল। পিছতো প্ৰায় একুৰি বছৰৰ ভিতৰত এনে উচ্চ ধৰণৰ মৌলিক ধেমেলীয়া নাট ওলোৱা নাই। 'মহৰী' বুদ্ধিনিষ্ঠ নিৰ্মল হাস্যৰসৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন। সম্পূৰ্ণ ধেমেলীয়া নাট স্বৰূপে ইয়াৰ প্ৰায় চাৰি বছৰৰ আগত বেজবৰুৱাৰ যি 'লিতিকাই' (১৮৮৯ খৃঃ) নাট ৰচিত হৈছিল তাৰ প্ৰভাৱ ইয়াত মুঠেই নাই। ১৮৬১ চনত প্ৰকাশিত 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ৰ প্ৰভাৱো বিশেষ দেখা নেযায়। কেৱল হাস্যৰসৰ

উপাদান ৰূপে গৃহীত দুই এটা বিষয়ত কিঞ্চিৎ সাদৃশ্য আছে। 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ত যিদৰে হিন্দী আৰু হিন্দী-সংমিশ্ৰিত অসমীয়াৰ যোগেদি হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে, 'মহৰী'তো এই ৰীতি চকুত লগা। 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ত পদ ছন্দত ৰচিত কানিৰ মহিমা-প্ৰকাশক লঘু কবিতা এফাকি আছে। অসমত পূৰ্ব প্ৰচলিত ফকৰা এটাৰে এই নাটৰ সামৰণি মৰা হৈছে—

"কেপাকানি বিহৰ শেষ
কানীয়াৰ নাই জ্ঞানৰ লেশ॥" ইত্যাদি

'মহৰী'তো হিন্দুস্থানী আৰু আদ্-বঙলুৱা গীত দুই এটাৰ উপৰিও শেষত ফকৰা এটাৰে 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ৰ দৰে সামৰণি মৰা হৈছে।

পৰৱৰ্ত্তী 'গাওঁবুঢ়া'তো এই ৰীতি অৱলম্বন কৰা হৈছে। ইয়াৰ পিছত প্ৰায় কুৰি বছৰৰ ভিতৰত যিবোৰ নাটে ধেমেলীয়া নাট সংজ্ঞা লাভ কৰিছে, সেইবোৰ 'মহৰী'ৰ দৰে নিৰ্দোষ আৰু বিশুদ্ধ উচ্চ ধৰণৰ হাস্যৰসাত্মক নাট নহয়। ১৯১৭ চনত ৰচিত পদ্মধৰ চলিহাৰ 'নিমন্ত্ৰণ', 'কেনেমজা' নাট দুখনে মৌলিক ধেমেলীয়া নাটৰূপে কিছু প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছিল ('পদ্মধৰ চলিহা' আধ্যাৰ আলোচনা প্ৰসঙ্গ দ্ৰষ্টব্য)।

নাটখনিত হাস্যৰস উদ্ৰেকৰ প্ৰধান উপাদান হৈছে ভাষা, ভাব আৰু পৰিস্থিতিৰ মধুৰ সংমিশ্ৰণ। ভাবিৰাম, মাকৰী, ভেকোলা আৰু মিঃ ফক্স চাহাবৰ কাৰ্য্যকলাপৰ বিচিত্ৰ বৰ্ণনাত কেউটা উপাদান নিহিত হৈছে। চাহাবৰ ইংৰাজী ঠাঁচত উচ্চাৰণ কৰা অসমীয়া শব্দৰ সৈতে ইংৰাজী শব্দৰ সান-মিহলি ভাষা-প্ৰধান উপাদান। চাহাবৰ ভয়ত ভাবিৰামে বিতত হৈ যিবোৰ কথা কয় আৰু যেনে আচৰণ কৰে সি ভাব-প্ৰধান আৰু পৰিস্থিতি-প্ৰধান ; যেনে, ফক্স চাহাবে যেতিয়া সোধে যে সি তেওঁৰ নাম জানে যদি কব লাগে ভাবিয়ে কয়—"A sly fox met a hen" ; ফক্স চাহাবৰ নামটো ওলাল অসঙ্গত প্ৰসঙ্গত, চাহাবৰ খঙে মূৰৰ চুলি পালেগৈ। চাকৰি-প্ৰাৰ্থী ভাবিৰ ইংৰাজী-জ্ঞান-পৰীক্ষাত ভাব আৰু ভাষা-গত হাস্যৰস সৃষ্টি হৈছে এইদৰে—

ফক্স—"মই অসমীয়া কটা কলে টুমি ইংলিছ বনাই ডিব কাবে ?"

ভাবি—হজুৰ, "অলপ অচৰপ পাৰিম।" চাহাবৰ প্ৰশ্নৰ উত্তৰ ভাবিয়ে এইদৰে দিলে—

১। "কেৰাণীবাবু। টুমি আহিব লাগে। ইংৰাজী—হু কুইন ইউ কম ওয়ান্ট।

২। মই তোমাৰ ঘৰ চিনি পায়।

ইংৰাজী—আই ইউৰ নেষ্ট চুগাৰ ফাইণ্ড বা আই চুগাৰ ইউৰ নেষ্ট।

৩। যি যি মানুহে কাম কৰে সি সি মানুহে সুখ পায়—

ইংৰাজী—হু হু মেন ওয়াৰ্ক ডজ, হি হি মেন হেপী গেট।

৩০

ফক্স—(হাঁহি)—হোঃ হোঃ! টুমি ইমান দিনে ক্ষিপ্‌থ্‌ ক্লাচত বাপৰ মুৰ হিকিলে। টোমাৰ ইংলিছ হিকিবলৈ ফাইডা হব লাগে মই জানিছে। হোঃ হোঃ হোঃ! টুমি মোক টোমাৰ ইংলিছ হিকাব ফাৰে?

ভাবি—হুজুৰ! আচলে পিচলে, হাতীৰো পাও পিচলে (১ম অঙ্ক ৫ম দৰ্শন)।

চাহাবে ভাবিক কতনো গালি পাৰিলে; তথাপি চাকৰিৰ লালসাত সি সহি থাকিল। এই দৃশ্যত অলৌকিকত্ব নাই, অতিবাস্তৱতা নাই। সাধাৰণ বাস্তৱ দৃশ্যই নিৰ্দ্দোষ হাঁহিৰ সমল যোগাইছে মাথোন। এইদৰে মাকৰী আৰু ভেকোলাৰ কথা আৰু কাৰ্য্যই হাঁহিৰসৰ বিচিত্ৰ পৰিস্থিতি সৃষ্টি কৰিছে। মাকৰী এজনী অতি সাধাৰণ মানুহৰ ঘৰৰ অসমীয়া তিৰোতা। চাহাবৰ ৰক্ষিতা হৈ তাই 'মাকৰী মেম' নাম পালে। চাহাবৰ সৈতে তাইৰ মিলন-ৰহস্যৰ কথা ভাবিলে হাঁহি উঠে। তাই চাহাবক "সেকাৰ-সোৱাৰ পো", "ঘেকেটি-সোৱাৰ পো", "হেপামুৱা বুঢ়া, বিট শগুণ" আদি অবাইচ শব্দেৰে কতনো গালি পাৰে, তথাপি তিকতা-সেকুৱা চাহাবে সেই সকলোবোৰ নীৰৱে সহি থাকে। মাকৰীৰ ওচৰত সি যেন ভেৰাটোহে! অসমীয়া গালি বুজিব নোৱাৰি সি উত্তৰ দিয়ে "টুমি মোক খুব বাল ফায় হবলা? মোৰ গৰট কানা নেখায় কেলেই? খুৰ বাল কানা আছে, কাব লাগে।" চাহাবে মাকৰীক পায়েই সন্তুষ্ট হোৱা নাই। পালে তাইৰ ভনীয়েককো ৰাখিব খোজে। চাহাবে মাকৰীক সুধিছে—"টোমাৰ বণী আছে? টাকিলে আনিব লাগে। মই কিজানি মৰম কৰিব ফাৰে।" মাকৰীয়ে চাহাবৰ ওচৰৰ পৰা যাব খুজি কয়—"এতিয়ান তই থাক। বুঢ়া সোলা শুহুৰীমুৱা। মই যাওঁ দেই।

ফক্স—(হাঁহি)—হাঃ হাঃ হাঃ, মোক খুব বাল ফায়, হাঃ হাঃ হাঃ। যাওঁ যাওঁ।" (২য় অঃ ৩য় দৰ্শন)। ইও এটা হাস্যৰসৰ বাস্তৱ চিত্ৰ। পিছদিনাখন ভাবিৰামে আকৌ যেতিয়া চাহাবক দেখা কৰেগৈ, সেইবাৰ মাকৰী আৰু তাইৰ ভায়েক ভেকোলাৰ সৈতে চিনাকি হয়; তাৰ সাহস বাঢ়ে, অলপ জোৰ দি কথা কবলৈ সাহ পায় আৰু চাকৰিও পায়।

ভেকোলাৰ পূৰ্ব্বৰ পোছাক খুলি মাকৰীয়ে ভাবিৰামৰ উপদেশ মতে ভেকোলাক জ্যাকেট্‌ এটা, শাৰী এখন আৰু চেলেং এখন পিন্ধাই দিয়ে; মাকৰীৰ জোতা মোজা পিন্ধিব খুজি ভৰিও নোসোমাই বাবে সুদা খোজা জোৰকে পিন্ধি চাহাবক দেখা কৰিবলৈ সাজু হৈ থাকে। চাহাবেও কাম-প্ৰবৃত্তি চৰিতাৰ্থ কৰিবৰ বাবেহে মাকৰীক ৰাখিছে, তায়ো ধনৰ আশাতহে তাত আশ্ৰয় লৈছে। ই অন্তৰৰ মিল নহয়। কাৰো ঘৰুৱা ভাষা কোনেও বুজি নাপায়। সেয়েহে চাহাবে চাহাৰী অসমীয়া কয় আৰু তায়ো মুখত যিহকে আহে তাকে কৈ কাম চলায়। ইয়াত ভাষাৰ বিকৃতি-

বিসঙ্গতিয়েই হাঁহিৰ প্ৰধান অৱলম্বন। চাহাবৰ বঙলাত মাকৰী মেমৰ সৈতে হোৱা কথা-বতৰাৰ এটি চানেকি তলত দিয়া হ'ল :—

"মাকৰী (ফক্সৰ ফালে চাই)—হেৰ' সেকাৰ-খোৱাৰ পো, কটাৰ পো বন্দি। ইমান পৰলৈ ক'তনো গা গেন্ধুৱাই ফুৰিছিলি? মই তোলৈ বাট চাই থাকোতে চকু বিষাল। ভাত সাৱেলেকো যাব পৰা নাই।

ফক্স—টুমি বাট কাৰলৈ নগ'ল কেলৈ মেম চাহেব? মোৰ বঙলাট চৌকিডাৰ আছে; টুমি পাহাৰা ডিছে নেকি?

মাকৰী—নহয় ঘেকেটি-সোৱাৰ পো, তোৰ আকৌ চিকুণ মুখ সনি চাই নগলে, মোৰ ভাতে পেট নভৰে।

ফক্স—তুমি মোক খুব ভাল ফায় হবলা? মোৰ গৰট কানা নেকায় কেলেই? খুব বাল কানা আছে, কাব লাগে।

মাকৰী—হেৰ সেকাৰ-সোৱাৰ পো, তই মোৰ জাতি কুল কাললৈকে মাৰিলি। এতিয়ান আকৌ কান মুৰ কাটি বং চাব সুজিছনে? সঁচা-সঁচিকৈ মই তোক দেখোন বৰ ভাল পাওঁ অ, হেপামুৱা বুঢ়া বিট-শগুন (লাহে লাহে ছুটা চৰ মাৰে)।" (২য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)

সেইদৰে মাকৰীৰ ভায়েক ভেকোলাই যেতিয়া চাহাবক দেখা কৰিবলৈ যায় তেতিয়াও ভাষা আৰু কাৰ্য্যভঙ্গীয়ে হাঁহিৰ সমল যোগায়। উদাহৰণ—"মাকৰী—হেৰ' এইটো! তোৰ দেখোন কাপোৰ-কানি তেনেই আপচু। বগা চুৰিয়া এখনো পিন্ধি আহিবেলে নোৱাৰিলি?

ভেকোলা—তই ইয়াত থকাত মই আকৌ ঘৰৰ পেৰাহে আনিব লাগে? বোপাইৰ মুগাৰ চুৰিয়াসন গুনাইছিলো, সি আকৌ কলে যা, বায়েৰৰ একোৰে কম নাই।

মাকৰী—তইঁতক দিওঁ মানে পেটকে নভৰে। মই জাত কুল মাৰি যি পাই-পইচা এটি পাওঁ, তইঁতি তাকো গুনাই গুনাই লৈ যাব।"

এইদৰে কথা-বতৰা কৈ শেষত মাকৰীয়ে ভায়েকক এটা জ্যাকেট, এখন শাৰী আৰু এখন চেলেং পিন্ধালে; জোতাজোৰ পিন্ধিব খুজিছিল, ভৰিত নোসোমাই দেখি সুদা মোজা জোৰকে পিন্ধি চাহাবক দেখা কৰিলেগৈ। সেই সময়ত চাহাব মদ খাই মতলীয়া। ভেকোলাক মতা নে মাইকী চিনিব নোৱাৰি সোধে—

ফক্স—"এইটো তোমাৰ বাই আছে নে বনী আছে?

মাকৰী—(মুখখন বিদৰাই) এই—এইটো। কেনেখান কৰে—চকু দুপাত খেলেলা হ'লনে কি?"

এইদৰে কিছুপৰ কথা কোৱাৰ পিছত চাহাবে মদ খাই খাই নাচি নাচি এটা গীতো গায়—

"ৰাম গেলৌ বন বাছে
চীতা গেলৌ চাঠিৰে, চীটা গেলৌ চাঠি……"

ইত্যাদি।

শেষত ভেকোলাক কয়—

"টুমি মোৰ মেম চাহাবৰ জেকেট আৰু চাৰী পিণ্ডি মেম চাহেব হৈছে? টুমি মোৰ ছোট মেম চাহেব আছে। টুমি হুডাই মোৰ বঙলাট টাকিব লাগে, বুজছে। (চকীৰ পৰা থৰক্-বৰক্‌কৈ উঠি) মই কিজানি এটিয়া টোমাক মৰম কৰিব হবলা।

ভেকোলা—(কান্দি কান্দি)—আইঔ! মোক এইজনীয়ে ইয়ালৈ আনি ভাল হাৰাশাস্তি কৰিছে! মই অকলৈয়ে যাওঁ ঐ।"

(ভেকোলা লৰ মাৰি গুচি গ'ল) (৩য় অঃ ৩য় দৰ্শন)

এইবোৰ দৃশ্যত হাস্যৰসৰ অৱলম্বন ভাষা, ভাব আৰু পৰিস্থিতি কেউটাৰে মধুৰ সংমিশ্ৰণ। সাধাৰণতে ধেমেলীয়া নাটত চৰিত্ৰাঙ্কন নাথাকে যদিও এই নাটখনত নাট্যকাৰে এই পিনেও দৃষ্টি নৰখা নহয়। ভাবিৰামে যেতিয়া ক'লে যে সি চাহাবৰ ভয়ত কাম এৰি ঘৰলৈ যাবহে খুজিছে, ৰৰমহৰী হলিৰামে ইচ্ছা কৰাহেঁতেন তাক মৰম কৰি বুজাই-বৰাই কামত লাগি থাকিবলৈ কৰ পাৰিলেহেঁতেন, কিন্তু সিজনে ভালেইহে পালে। প্ৰথম কাৰণ, নিজৰ ভায়েকক ভৰ্ত্তি কৰি লবলৈ সুযোগ ওলাল। দ্বিতীয় কাৰণ, তেওঁ নিজে ইংৰাজী মুঠেই নেজানে; অথচ ৰৰমহৰী হৈ ৰৰটো হৈ আছে। ভাবিৰামে ইংৰাজী নেজানিলেও অন্ততঃ তেওঁতকৈ বেছি জানে; গতিকে সি তাত থাকিলে জানোচা তেওঁৰ অপকাৰ হয়। তাতে সি আমোলাৰ ল'ৰা। সি চাহাবক কোনোমতে ভালৰি বোলাব পাৰিলে বাকীবোৰক লাহে লাহে পানী খুৱালেহেঁতেন। ইয়াৰ পৰা বুজা যায়, হলিৰাম ৰাহ্মনীক উচটাই জোল খোৱা মানুহ।

ভাবিৰামৰ চৰিত্ৰত টেঙৰালি আছে। উকীল জিউৰাম শৰ্মাৰ সৈতে খাটিৰ লগাই সি লৰালৰিকৈ মিঃ ফক্স চাহাবলৈ চাকৰিৰ বাবে তেওঁৰ হতুৱাই এখন চিঠি লিখালে। কাৰণ, সি নিজে কৈছে "ভাল কামলৈ হেলা নকৰি ততালিকে কৰিব লাগে আৰু বেয়া কামলৈ পিছ হুঁহকিব লাগে।" জীৱিকাৰ উপায় এটা উলিয়াব লাগে বুলি মাকে তাক ক'লত, সিও কথাবাৰ শলাগি জ্ঞানী মানুহৰ দৰেই উত্তৰ দিয়ে "পৃথিবীত ধনহীন জীৱনত একো সকাম নাই"। ইয়াৰ পৰা বুজা যায় সি কেৱল টেঙৰেই নহয়, জ্ঞানী, বিৱেচকো। সি বাগিচাৰ চাকৰি কৰিব পাৰিলে তাহাঁতৰ টকাৰ অভাব একেবাৰে নোহোৱা হব বুলি যেতিয়া সি কলে, মাকে তাক

দুৰণি ঠাইলৈ যাবলৈ বাধা দি কয়—"ভেকুলীৰ পিঠিত কেতিয়াও নোম নগজে"। তেতিয়া সি জ্ঞানী পুৰুষৰ দৰে উত্তৰ দিয়ে যে হাত সাৰটি বহি থাকিলে কাৰো উন্নতি নহয়—"পুৰুষে পুৰুষাৰ্থ কৰিলেহে হয়"। নিজৰ নহলেও, সি তাৰ বন্ধুৰ ঠেঙ্গা, টুপী আৰু কোট আনি 'নেটিভ্' চাহাবটি হৈ ঘোৰাত উঠি ঔগুৰি বাগিছা পালেগৈ। ঘোৰাও নিজৰ নাছিল। ফাক্-ফুক্ কৰি বুদ্ধিৰে জিউৰামৰ ঘোৰা আনি কাৰ্য্য সিদ্ধি কৰিলে। এই খিনিলৈকে ভাবিৰাম বেছ বুদ্ধিমান ল'ৰা। ইয়াৰ পিছত ফক্স চাহাবৰ সৈতে সাক্ষাৎ হোৱা প্ৰসঙ্গত ভাবিৰামৰ চৰিত্ৰৰ যি পৰিবৰ্ত্তন দেখা যায়, সি হৈছে মাথোন হাস্যৰসৰ বাবে নাট্যকাৰে উদ্ভাৱনা কৰা ঘটনাৰ অতিৰঞ্জিত কল্পনা। ইয়াত কেৱল হাস্যৰস সঞ্চাৰত মনোযোগ দিয়া বাবে চৰিত্ৰাঙ্কনত কিছু নহয় কিছু অলৌকিকত্ব আহি পৰিছে। স্বাভাৱিক অৱস্থাত ভাবিৰামৰ দৰে এনে বুদ্ধিমান ল'ৰা এটাই চাহাবৰ সেই মূৰ্ত্তি দেখি এইদৰে পেপুৱা লাগিব নেলাগিছিল। দেখা যায়, হাস্যৰসৰ স্থষ্টিয়েইহে লেখকৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। হাস্যৰসৰ গাগৰিত সম্পূৰ্ণ চৰিত্ৰাঙ্কন সম্ভৱ হব নোৱাৰে। ভাবিৰামে বাগিছাৰ চাকৰি বিচাৰি আহোতে পোনতে ভাবিছিল যে সেই চাকৰিত এবাৰ সোমাই লব পাৰিলে ধনে চৌ-চৌৱাই থাকিব। কিন্তু দুৰ্কপলীয়া সি। ঘটনাচক্ৰত পৰি দুদিনমান থাকিয়েই চাকৰি এৰিব লগীয়া হল। চাহাবে তাক বিচাৰিছিল—"হেম্মাৰ" (অৰ্থাৎ হাতুৰী) ; সি ইংৰাজী শব্দটোৰ ভুল অৰ্থ বুজি কৰত এখন পঠিয়াই দিলে। এয়ে তাৰ কাল হ'ল আৰু এয়ে তাৰ জীৱনৰ গতি বদলাই দিলে। সি চাকৰীৰ আশা এৰি ঘৰ-মুৱা হল। ভাবিৰ আকাশচুম্বী আশাত চেঁচা পানী পৰা দেখি আমাৰ মনলৈ অকণ দুখ আহে, সহানুভূতি জাগে ; তথাপিও হাস্যৰসৰ প্ৰবল সোঁতটোত ই মুঠেই ভেটা দিব পৰা নাই।

মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ ভাষাত বৈশিষ্ট্য আছে। কিছুমান সাধাৰণতে অপ্ৰচলিত শব্দাৱলীও তেওঁ প্ৰয়োগ কৰিছে, যেনে—লেকেৰ্ লেকেৰ্ কৈ (অৰ্থাৎ লাহে লাহে), গেহনেখীয়া—মুনিহ (গেবেলা, শকত আৰত মানুহ), জোধৰ-মোধৰ (অৰ্থাৎ পৰিপাটি নথকা, লেতেৰা)।

মাজে মাজে নীতিবচন-মূলক কথা আৰু ফকৰা-যোজনা সংযোগ কৰি তেওঁ বচনবোৰ অৰ্থপূৰ্ণ আৰু শক্তিশালী কৰি তুলিছে। মাকে ভাবিৰামক জীৱিকাৰ উপায় এটা উলিয়াবলৈ উপদেশ দি কয়—"বহি খালে কুবেৰৰ ভৰালো উদং হয়", "ভেকুলীৰ পিঠিত কেতিয়াও নোম নগজে"—(১ম অঃ ২য় দঃ)। চাহাবে হাতুৰী ('হেমাৰ') খোজোতে ভাবিৰামে দুবুজি কৰত এখন দিয়াত যেতিয়া চাহাৰ ৰমদগ্নি হ'ল, হলিৰামে তেতিয়া ভাবিৰামক কৈছে—"গোম সাপৰ ফণি ভাঙিলা যেতিয়া এতিয়া আৰু ৰইখা নাই।" (৩য় অঃ ৫ম দঃ)।

ভাবিৰামে যেতিয়া চাকৰিত টকা আশা এৰি ঘৰলৈ গুচি গ'ল আৰু চাহাবে উকীল বাবুলৈ তাৰ বিষয়ে চিঠি লিখিব খুজিলে হলিৰাম ৰৰমহৰীয়ে চাহাবক কয় যে—"শিলত গোৰ মাৰিলে ভৰিতহে দুখ পায়।" (৩য় অঃ ৬ষ্ঠ দঃ)। একে গাঁৱৰ মানুহৰ স্বভাৱপ্ৰীতি বুজাবলৈ মাকৰীয়ে ভাবিৰামক কয়—"গাওঁৰ নে মাৱৰ?" ভেকোলাৰ লেতেৰা অৱস্থা দেখি ভাবিৰামে কয়—"ই দেখোন তেনেই জোধৰ-মোধৰটো হৈ আছিছে?"

উজনি অসম চাহাব-পৰিচালিত চাহ বাগিছাবে ভৰপূৰ। বহুতো আধাকেচেলুৱা অৰ্দ্ধশিক্ষিত অসমীয়া ডেকা ল'বাৰ এয়ে এসময়ত জীৱিকাৰ প্ৰধান সমল আছিল। "চাহেন ৰঃ পাতি ইতি চাহাবঃ"—'চাহাব' শব্দৰ এই ব্যঙ্গাৰ্থক ব্যুৎপত্তি অসমীয়া গাৱঁলীয়া সমাজত এনেয়ে উদ্ভৱ হোৱা নাই। এনে এদিন আছিল যেতিয়া অকণ ইংৰাজী শিক্ষা পালেই অসমীয়া ডেকা ল'ৰাই বাগিছাৰ চাকৰিলৈ ঢাপলি মেলে; চাহাবৰ হাতত নানা লঘু লাঞ্ছনা ভোগ কৰে; তথাপি চাকৰিৰ লালসা নেৰে—উনৈশ শতিকাত অসমৰ এনে এটা সাধাৰণ অৱস্থাৰ প্ৰতি দৃষ্টি পৰা হেতুকেই মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ হাতত 'মহৰী' নাট্যৰূপত দেখা দিলে। হাস্যৰসৰ ভেটিত লেখকে মহৰী বা মহৰী-সদৃশ সকসুৰা চাকৰিপ্ৰাৰ্থী ডেকাৰ সংকীৰ্ণ মনোবৃত্তিক সমালোচনা কৰিছে। নাট্যকাৰৰ দৃষ্টি অতি তীক্ষ্ণ; সেয়েহে চিত্ৰবোৰ অতি সজীৱ আৰু স্বাভাৱিক। ইয়াত অসমীয়া গাৱঁলীয়া জীৱনৰ আওভাওৰ সৈতে নাট্যকাৰৰ সম্যক্ পৰিচয়ৰ আভাস পোৱা যায়। সেইদেখি ভাব-ভাষাত অকণো বিজুটি ঘটা নাই। অসমৰ সম্প্ৰদায়-গত কথ্য-ভাষাৰ কেবাবিধ ৰূপ ইয়াত দেখা যায় ('মাকৰী মেম'ৰ বচন বিশেষ তুলনীয়)। সেই সময়ত 'জোনাকী'ত প্ৰকাশিত এটা প্ৰবন্ধই অসমীয়া সমাজৰ সাময়িক দৃষ্টিভঙ্গীৰ এটা আভাষ দিয়ে। 'মোৰ উন্নতি নহল কিয়' নামৰ প্ৰবন্ধত লেখকে কৈছে—"মাহিলি পোন্ধৰ টকাত মই এটা মহৰী কামত সোমালো। ছমাহ মাথোন কাম কৰিয়েই বুজিব পাৰিলো পোন্ধৰ টকা দৰমহা দেখোন একোৱেই নহয়। লগতে মেনেজাৰ চাহাবৰ অসৎ ব্যৱহাৰ আৰু গালি-শপনিও সহি থাকিব লগীয়াত পৰে……" ['জোনাকী' নতুন খণ্ড, ২য় ভাগ, ১৮২৫ শক]।

বৃষকেতু:—'মহৰী' লিখি উঠি দত্ত মজিন্দাৰ বৰুৱাই 'বৃষকেতু' নামৰ পৌৰাণিক নাট এখন লিখে।

সংস্কৃত মহাভাৰতত এই আখ্যান নাই, কাশীদাসী মহাভাৰতত আছে; আৰু নাট্যকাৰে ইয়াকে অনুকৰণ কৰিছে। কাহিনী ধৰ্মোপদেশমূলক; দাতাকৰ্ণৰ উদাহৰণৰ যোগেদি দানশক্তিৰ মহিমাসূচক।

দাতাকৰ্ণই ছদ্মবেশী অভ্যাগত বুঢ়া বামুণৰ আদেশ মতে নিজ পুত্ৰ

বৃষকেতুক বলি দি তাৰ মাংসেৰে ব্ৰাহ্মণৰ মধ্যাহ্ন-ভোজনৰ দিহা কৰি দিব লগীয়া হয়। দানশক্তিৰ এনে অগ্নি-পৰীক্ষাতো কৰ্ণ উত্তীৰ্ণ হৈ জগতত দাতাকৰ্ণ ৰূপে খ্যাতি লাভ কৰিলে। ইয়াত কৰ্ণ, পদ্মাৱতী আৰু বৃষকেতুৰ চৰিত্ৰত ভক্তি আৰু অতিথি-শুশ্ৰূষাৰ পৰিচয় ফুটি উঠিছে। বুঢ়া বামুণ ক্ৰোধৰ প্ৰতিমূৰ্ত্তি, একগুঁয়া। বৃষকেতুক কটাৰ পিছত পদ্মাৱতীয়ে মূৰটো লুকাই ৰাখি দেহাটোৰ মাংসেৰে অতিথিক ভোজন কৰোৱাৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল। কিন্তু মূৰ লুকাই থোৱা কাৰ্য্যটোও উগ্ৰমূৰ্ত্তি বামুণৰ সহ্য নহয়, "......ৰাণীয়ে মূৰটো লুকুৱাই ৰাখিছে ; মই যেতিয়া যাম, তেতিয়া বৃষকেতুৰ মূৰটো আগত লৈ বিনাই কান্দিবলৈ মনত আলচ কৰিছে। ৰাৰু, ৰহ, ময়ো বাপেকে এটা কথা কৰিম—যেতিয়া আটাইবোৰ আনিব, মোৰ টেঙা আগ্গা নহলে খোৱা নহয় বুলি আকৌ মূৰটোৰ টেঙা বন্ধাম।"

বৃষকেতু শিশু হলেও শিশু-সুলভ চাঞ্চল্য তেওঁৰ নাই। আচৰণত তেওঁ ভক্তিনিষ্ঠ, বয়সস্থ লোকৰ দৰে গহীন গম্ভীৰ। তেওঁক কাটি সেই মাংসেৰে অতিথিৰ অভ্যৰ্থনা কৰা হব বুলি শুনিও তেওঁ ভয়ত কাতৰ হোৱা নাই, চঞ্চল হোৱা নাই ; ভক্তি-পৰায়ণ পুৰুষ-শ্ৰেষ্ঠৰ দৰে উত্তৰ দিছে—"আহা! মোৰ পামৰৰ মাংস কেৰাৰ আজি ধন্য! প্ৰভু। তুমি পাপীক সংসাৰ সাগৰৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিবলৈ আহিলা! ধন্য প্ৰভু তোমাৰ মহিমা......"। মাংসৰ টেঙা আগ্গা ৰান্ধি খোৱা ৰীতি অসমৰ বাহিৰে বোধ হয় অইন কোনো ঠাইত নাই (অসমৰ ভিতৰতো সকলো ঠাইতে ৰন্ধন-প্ৰণালীত এই ৰীতি নাই)। সি যি নহওক, এই কথাবাৰত অসমৰ দুই-এঠাইৰ অতি ঘৰুৱা ৰীতি-নীতিৰ আভাস এটি পোৱা যায়।

আৱেগ মুহূৰ্ত্তত চৰিত্ৰৰ মুখত গীত সংযোগ এই যুগৰ নাটকৰ এটা বৈশিষ্ট্য। ইয়াতো মৃত্যুৰ আগ মুহূৰ্ত্তত বৃষকেতুৱে গাইছে,—

"কি সুন্দৰ কথা শুনো আজি মই।
আজিহে গুচিল প্ৰভু মোৰ ভব ভয়॥
হৰি হৰি বুলি নাচো আহাঁ বাহু তুলি।
হিয়া মেলি হৰি বুলি হওঁ হৰিময়॥"

সমালোচকৰ দৃষ্টিত বিষাদাত্মক এনে দৃশ্যত সঙ্গীত-মাধুৰ্য্যৰ আৱশ্যকতা আছে। কিন্তু পৌৰাণিক আখ্যান ভাগৰ ভক্তি-প্লাৱনত বিষাদ অথবা কৰুণৰসৰ স্থিতি শূন্যপ্ৰায়।

গুৰু-দক্ষিণা—দুৰ্গাপ্ৰসাদৰ দ্বিতীয়খন পৌৰাণিক নাট 'গুৰু-দক্ষিণা'। 'গুৰু-দক্ষিণা' চাৰি অঙ্কত বিভক্ত, প্ৰতিটো অঙ্কৰে তিনি-চাৰিটাকৈ 'দৰ্শন' আছে। প্ৰথম অঙ্কত কৃষ্ণ-বলৰামে দৈৱকী-বসুদেৱৰ ঘৰৰ পৰা সান্দীপনি মুনিৰ ঘৰলৈ

শিক্ষালাভৰ বাবে বিদায় লৈছে। দ্বিতীয় অঙ্ক অৱন্তীপুৰৰ দৃশ্য। ইয়াত চেনিমাই পোহাৰীৰ সৈতে তেওঁলোকৰ বাক্-কেলি দেখুউৱা হৈছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ অলৌকিক শক্তি প্ৰভাৱত পোহাৰীৰ পাচী হীৰা-মুকুতাৰে উপচি পৰিল। দুয়ো যথাসময়ত গুৰু-গৃহত উপস্থিত হৈ পাঠ আৰম্ভ কৰিব ধৰিলেগৈ। তৃতীয় অঙ্কত গুৰুদেৱে তেওঁলোকক পৰম ব্ৰহ্ম বুলি চিনিব পাৰি তেওঁৰ মৃতপুত্ৰ এটি উদ্ধাৰ কৰি আনিবলৈ অনুৰোধ কৰে। চতুৰ্থ অঙ্কত মৃত-পুত্ৰৰ পুনৰ্জীৱন-লাভ দেখুৱাই মুনি আৰু মুনি-পত্নী উভয়ৰে শ্ৰীকৃষ্ণ বলৰামৰ প্ৰতিস্তুতি প্ৰাৰ্থনা দেখুউৱা হৈছে।

পৌৰাণিক কাহিনী এটাক স্থান-কাল-পাত্ৰ-ভেদে বিভিন্ন অঙ্ক বিভাগ আৰু দৃশ্য বিভাগত প্ৰতিষ্ঠাপনতেই নাট্যকাৰৰ কৃতিত্ব। ইয়াত বাদে তেওঁ ইয়াত কোনো নাটকীয় কৌশল, কৌতূহল বা চমৎকাৰিত্ব সৃষ্টি কৰিব পৰা নাই। ই সংঘাত-বিহীন পৌৰাণিক কাহিনী এটাৰ হুবহু ৰূপান্তৰ মাত্ৰ। অৱশ্যে নাটখনত ঠায়ে ঠায়ে খুহুটীয়া আলাপৰ যোগেদি হাস্যৰস সঞ্চাৰৰ প্ৰচেষ্টা আছে। তথাপিও 'মহৰী'ৰ হাস্যৰসৰ তুলনাত ই নিকৃষ্ট। ইয়াত মজিন্দাৰ বৰুৱাক অসমীয়া বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰাণ-ৰসেৰে পৰিপুষ্ট এজন লেখক ৰূপেহে পৰিগণিত কৰিব পাৰি। শ্ৰীকৃষ্ণ তেওঁৰ ভাষাত "জগত-গুৰু"। 'গীত'ৰ নামত যিবোৰ ছন্দৱদ্ধ পদাৱলী দিয়া হৈছে তাৰ কিছুমান গীতা-ভাগৱতৰ ভাঙনি-সদৃশ নীতি-বচন-মূলক পদ মাথোন। শঙ্কৰ-মাধৱ ৰচিত পদৰ উদ্ধৃতিও মাজে মাজে আছে। মাধৱদেৱৰ 'নামঘোষা'ৰ অন্তৰ্গত পাঁচফাকি পদেৰে নাটখনিৰ সামৰণি মৰা হৈছে, "মৎস্য-কূৰ্ম-নৰ সিংহ" আদি।

পৌৰাণিক কৃষ্ণ-কাহিনীৰ সৈতে লৌকিক চিত্ৰৰ সংযোজনাত নাট্যকাৰৰ কিঞ্চিৎ সৃজনী শক্তিৰ বিকাস আছে। এনে সংযোজনাৰ আদৰ্শ পৌৰাণিক নাটৰ পূৰ্ববৰ্ত্তী নাট্যকাৰ পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্মা, ভাৰতচন্দ্ৰ দাস আদিয়ে দেখুৱাই থৈ গৈছিল। উপম, চেনিমাই পোহাৰী আৰু নালীয়াৰ সৈতে কৃষ্ণ-বলৰামৰ সাক্ষাৎ প্ৰসঙ্গত নাট্যকাৰে ধেমেলীয়া দৃশ্য এটিৰ সংযোগ কৰিছে। কিন্তু কৃষ্ণ-বলৰামৰ অলৌকিক কাৰ্য্য-কাহিনীৰ প্ৰভাৱত কল্পিত হাস্যৰস ভাণ্ডাৰৰ তলি শুকাই গ'ল ; ৰস-মাধুৰ্য্য বিস্তাৰিত হবলৈ পথ নেপালে। বুঢ়ী চঞ্চলা দাসীয়ে ভাইৰ গাভৰু কালৰ "কেচাচুলি", "ডালিম গুটি যেন দাঁত", "চিত্ৰ-বিচিত্ৰ কাপোৰ" আদিৰ মধুৰ বৰ্ণনা দি যিকণ আমোদ সৃষ্টি কৰিব খুজিছিল তাকো লোপ পোৱালে ভাইৰ মুখত দিয়া শেষৰ বৈৰাগ্য-ভাব-সূচক গীতটোৱে—

"এতিয়া আদৰে কোনে মোক ?
বয়স দিলেহি ভাটী, যৌৱন কৰিলো মাটি
সহি আছো দিনেৰাতি যত মোৰ দুখ।" ইত্যাদি

নাটখনৰ মূল্যাঙ্কন কৰিব লাগিব আধুনিক সাহিত্য যুগৰ প্ৰথম চামৰ অন্যতম পৌৰাণিক নাটৰূপেহে ; এই বিষয়ত মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ স্থান ক্ৰম অনুসৰি তৃতীয় বা চতুৰ্থ।

কলিযুগ—('বেণুধৰ ৰাজখোৱা' আধ্যা ক্ৰঃ)।

নিগ্ৰো—ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক ব্যঙ্গ নাট। সেই সময়ত চাহাবী আদব্-কায়দাৰ অসমীয়া মানুহ দুই-চাৰিজনৰ আচৰণ-নীতিৰ আতিশয্যত অতিষ্ঠ হৈ সাহিত্যিক সকলে সাহিত্য ৰচনা কৰিছিল। এই নাটখনো উজনি অসমৰ এনে ধৰণৰ ব্যক্তি বিশেষক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচিত।

চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'ইবাৰ মৰিলে চাহাব হ'ম' নামৰ ধেমেলীয়া পদ্যটোৰ পটভূমিও এই। অসমত বৃটিছ শাসনৰ যেঁতুজালিত কোনো কোনো অসমীয়া ডেকা বিলাতলৈ গৈ মেমৰ প্ৰেম-জালত পৰি নিজৰ সকলোখিনিকে ত্যাগ কৰিছিল। তেওঁলোক কথাত চাহাব, কাৰ্য্যত চাহাব, চলন-ফুৰণ আদব্-কায়দা সকলোতে চাহাব। এনে মানুহৰ চৰিত্ৰ অৱলম্বন কৰি লিখা গদ্য-পদ্য-নাটক ভালেখিনি আছে। 'নিগ্ৰো' নাটৰ পটভূমিও এই।*

নাট্যকাৰ মজিন্দাৰ-বৰুৱা—পৌৰাণিক নাটৰ লেখক স্বৰূপে মজিন্দাৰ-বৰুৱাৰ কৃতিত্ব নাই, অৱশ্যে আধুনিক যুগৰ এই শ্ৰেণীৰ নাট্যকাৰসৱৰ মাজত ক্ৰম অনুসৰি তেওঁৰ স্থান তৃতীয় বা চতুৰ্থ। আচৰিত কথা 'মহৰী' নাটৰ শিল্প-পটু বুদ্ধিনিষ্ঠ প্ৰবীণ নাট্যকাৰজনক তেওঁৰ অইন কোনোখন নাটতে খন্তেকলৈও পোৱা নাযায়। একমাত্ৰ 'মহৰী'য়েই মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ কীৰ্ত্তিস্তম্ভ আৰু এয়ে তেওঁৰ অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত যাউতি-যুগীয়া খিয়াতি বিস্তাৰ কৰি ৰাখিব পাৰিব।

বেণুধৰ ৰাজখোৱা (১৮৭২—১৯৫৫ খৃঃ)

[লঘু-গুৰু কথাৰ দোমোজাত]

সেউতী-কিৰণ (১৮৯৪ খৃঃ)
দুৰ্য্যোধনৰ উৰুভঙ্গ (১৯০১)
দৰবাৰ (১৯০২)
কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা (১৯০৮)
কলিযুগ } বেণু ৰাজখোৱা, দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ-বৰুৱা
দক্ষযজ্ঞ (১৯০৮)
যমপুৰী (১৯১২)
তিনি ঘৈণী (১৯২৮)
চোৰৰ সৃষ্টি (১৯৩১)
টোপনিৰ পৰিণাম (১৯৩২)

---

* 'নিগ্ৰো' এতিয়া দুষ্প্ৰাপ্য। মন্ত্ৰব্যবাৰ আমাৰ পুৰণি ইতিহাসৰ সন্ধা-সন্ধানত আজীৱন ব্যস্ত বেণুধৰ শৰ্মাদেৱৰ মুখৰ পৰা শুনা।

১৮৭২ খৃষ্টাব্দত ডিব্রুগড় মহকুমাত বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ জন্ম হয়। ডিব্রুগড়ত হাইস্কুলীয়া শিক্ষা সমাপন কৰি তেওঁ কলিকতাৰ পৰা বি-এ পাছ কৰে আৰু এম্-এ বি-এল্ অধ্যয়ন কৰি থকা অৱস্থাতেই 'চাব্ ডেপুটি কলেক্টৰ' কাম পাই অসমলৈ উলটি আহে। ক্রমান্বয়ে পদোন্নতি লাভ কৰি শেষত ই-এ-চি আৰু কিছুদিন শিৱসাগৰ জিলাৰ অস্থায়ী উপায়ুক্ত হয়গৈ। এইদৰে প্রায় ডেৰকুৰি বছৰৰো ওপৰ কাল চৰ্কাৰী চাকৰিত থাকি ১৯৩১ চনত চাকৰিৰ পৰা অৱসৰ লয়।

'জোনাকী'ৰ জেউতিত ৰাজখোৱাৰ প্রথম সাহিত্যৰ জিলিঙনি দেখা গৈছিল। ১৮৮৯ খৃষ্টাব্দত পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ সৈতে লগ হৈ অ'ৰ-ত'ৰ চিত্র লৈ এখন নাট ৰচনা কৰি উলিয়ায়। সম্ভৱ এই প্রথম প্রচেষ্টা প্রশংসনীয় নোহোৱা বাবে লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই 'ডেকা-গাভৰুৰ দল' শীৰ্ষক এটা প্রতিবাদ-প্রবন্ধ লিখে। তাৰ বাবেই ৰাজখোৱা প্রভৃতি কেইজনমান সাহিত্যসেৱী 'জোনাকী'ৰ বুকুৰ পৰা ফাটি আহে।* তেওঁ কিছুদিন 'বিজুলী' কাকতৰ সম্পাদক আছিল। বিবিধ শ্রেণীৰ সাহিত্য-ৰচনাৰ উপৰিও চাকৰি জীৱনৰ ভিতৰতে তেওঁ 'অসমীয়া খণ্ড বাক্য কোষ' নামৰ বৃহৎ গ্রন্থ এখন প্রণয়ন কৰে আৰু ইয়েই তেওঁৰ কীৰ্ত্তিস্তম্ভ।

সেউতী-কিৰণ ঃ—এই নাটখন তেওঁ কলেজীয়া জীৱনত ৰচনা কৰিছিল। গোহাঞি বৰুৱাৰ সহযোগত ৰচিত 'ডেকাগাভৰু'ক বাদ দিলে এইখনেই তেওঁৰ প্রথম নাট। 'ডেকা গাভৰু'ৰ নামটোত বাদে সবিশেষ একো জনা নাযায়। 'সেউতী-কিৰণ' এহাল ডেকা গাভৰুৰ প্রণয় চিত্র। যৌৱন-পুষ্ট মানসিক চাঞ্চল্য আৰু উদ্দাম কামপ্রবৃত্তিৰ প্রেৰণাত কিৰণ নামৰ ডেকা এজনে তেওঁৰ প্রণয়িনী সেউতীৰ নির্মল চৰিত্রৰ ওপৰত মিছা সন্দেহ কৰি তাইক বধ কৰে। এয়ে নাট্য-দেহৰ প্রথম বিষাদ-ৰেখা-পাত। উপসংহাৰত সেউতীৰ প্রেতাত্মাই কিৰণক যেতিয়া জনাই দিয়ে যে সেউতী নির্দোষ-নিষ্কলঙ্কা, কিৰণ দুখে-বেজাৰে জৰ্জৰিত হৈ পৰে। এইখিনিতে বিষাদ মাত্ৰাৰ চৰম পৰিণতি।

আধুনিক সাহিত্য যুগৰ প্রথম সামাজিক নাটক-ত্রয়ৰ পাছত এইখনেই এই শ্রেণীৰ চতুৰ্থ অৱদান, বিষয়-বস্তু মৌলিক।

হেম-গুণাভি-ৰুদ্রৰ নাটক-ত্রয়ৰ প্রকাশভঙ্গী লঘু, ভাষা কথ্যভাষানুৰূপ। কিন্তু 'সেউতী-কিৰণ' এই দুয়োটা বিষয়তে গহীন। এইখন অসমীয়া নাটতেই পোন-প্রথম প্রেমৰ ত্রিভুজ অঙ্কিত হয়, যেনে, সেউতী, কিৰণ আৰু প্রতিদ্বন্দ্বী চৰিত্র সুৰথ।

---

* দ্রঃ 'ডাঙৰীয়া বেণুধৰ ৰাজখোৱা'—জিতেশ্বৰ নেওগ সম্পাদিত, অমিয়ামাধুৰী নেওগ সঙ্কলিত।

সেউতী-বিৰহত প্ৰেম-মতলীয়া কিৰণে মদ্যপান কৰি কৰিয়েই জীৱনটোক পাহৰি যোৱাৰ দুৰন্ত প্ৰয়াসত করুণ ৰসৰ আধাৰ সৃষ্টি হৈছে ; পানাসক্ত কিৰণৰ প্ৰণয়-বিহ্বল হিয়াখনিয়ে সেউতীৰ ছবিকেহে মাথোন দেখে, সেউতীৰ ছবিকেহে মাথোন আঁকে —"স্বৰ্গৰ পদুম নিৰ্বিঘ্নে সদায় বিকশিত হৈ থাকে ; কিন্তু মৰ্ত্ত্য ভূমিত তেনে পদুমেই সূৰ্য্যৰ উদয়লৈ বাট চায় ; কোনো পিনৰ পৰা ডাঠ মেঘ আহি সূৰ্য্যক আবৰি ধৰে আৰু তেতিয়া পদুমৰ শোভা নষ্ট হয়.........কিন্তু মোৰ সেউতীৰ কেতিয়াও মোৰ ওচৰত ম্লান অৱস্থা নহয়........ মোৰ আৰু তেওঁৰ মাজত আন এজন আছে ; মই তেওঁৰ দৃষ্টিৰ দ্বিতীয় বিষয় মাথোন" (মদ পিয়ে) [১ম অঃ ১ম দৃঃ]। পাশ্চাত্ত্য শিক্ষাৰ প্ৰভাৱত অসমীয়া প্ৰেমান্ধ ডেকা আচাৰ-বিচাৰত ব্যভিচাৰী হৈ ইয়াতেই পোনপ্ৰথম প্ৰাণ ত্যাগ কৰি পাৰিবাৰিক করুণ ৰসাত্মক নাট্য কাহিনীৰ চানেকি দেখুৱালে। 'ৰাম-নৱমী' নাটত প্ৰেম-মতলীয়া ৰামৰ চৰিত্ৰতো এই দৃষ্টান্ত আছে। কিন্তু ইয়াৰ আদৰ্শ আৰু উদ্দেশ্য সুকীয়া, প্ৰচাৰ-মূলক।

ৰাজখোৱাই 'মোৰ জীৱন-দাপোন'ত উল্লেখ কৰিছে যে জয়পুৰৰ মতৰাম দত্ত বৰমহৰী নামৰ সেই অঞ্চলৰ এজন চহকী লোকৰ অকাতৰ দানত 'সেউতী-কিৰণ' ওলাইছিল।

তেওঁ কৈছে—"অসমীয়া নাটকৰ বৰ অভাৱ। অসমীয়া ভাষাৰ হিতাকাংক্ষী মাত্ৰেই এই অভাৱ গুচাবলৈ পুৰুষাৰ্থ কৰিব লাগে। অসমীয়াৰ গান নাই। যেতিয়া প্ৰত্যেক থিয়েটাৰত অসমীয়া নাটৰ অভাৱ নেথাকিব, যেতিয়া আমাৰ মুখে মুখে অসমীয়া গান শুনা যাব, তেতিয়া জানিম আমাৰ ভাষাই প্ৰকৃততে উন্নতিৰ বাটত আগ বাঢ়িছে।"

'দুৰ্য্যোধনৰ উৰুভঙ্গ' আৰু 'দক্ষযজ্ঞ'ৰ বাহিৰে তেওঁৰ কেউখন নাট সামাজিক। লিখকৰ মতে 'চোৰৰ সৃষ্টি', 'দৰবাৰ', 'টোপনিৰ পৰিণাম', 'কলিযুগ' আৰু 'তিনি ঘৈণী' —এই কেইখন ধেমেলীয়া নাট ; কিন্তু এইবোৰত ধেমেলীয়া নাটৰ লক্ষণ কিমান দূৰ ব্যাপক সমীক্ষা-সাপেক্ষ। এই নাটকেইখনৰ ভিতৰত 'চোৰৰ সৃষ্টি' অনুকৃত, বাকী কেইখন মৌলিক।

দৰবাৰ :—১৯০১ খৃষ্টাব্দত মহাৰাণী ভিক্টোৰিয়াৰ মৃত্যু হোৱাত তেওঁৰ জ্যেষ্ঠ পুত্ৰ সপ্তম এড্‌ওৱাৰ্ড্‌ক সম্ৰাট বুলি ঘোষণা কৰা হয়। এই উৎসৱ উপলক্ষে ভাৰত-বাসীৰ মাজত জাতি-বৰ্ণ-নিৰ্বিশেষে উলাহ-আনন্দৰ যি ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনি উঠিছিল 'দৰবাৰ' তাৰেই এটি আলেখ্য। নাটখন দৃশ্য-বহুল আৰু সপ্তাঙ্ক হলেও, পৰিসৰ নিচেই ক্ষুদ্ৰ ; সাতটা অঙ্ক আচলতে সাতটা দৃশ্য সমষ্টিহে। প্ৰতিটো অঙ্কৰ প্ৰথম দৰ্শনত একো একোটা গীত আছে, গীতৰ ভাষা প্ৰতিটোতেই সুকীয়া, যেনে, কছাৰী,

নেপালী, ক্বাবুলী, খাছিয়া, মিৰি, বঙালী, গাৰো, মাৰোয়াৰী, নগা, মণিপুৰী, মৰিয়া, ছিলটীয়া আদি।

নাটখনত কাহিনী বুলিবলৈ একো নাই, ঘটনাৰ চমৎকাৰিত্ব নাই, চৰিত্ৰাঙ্কন নাই; আছে মাথোন ভাৰতীয় (বিশেষকৈ অসমীয়া) জনগণৰ আনন্দৰ উচ্ছ্বাস-ধ্বনি। বিবিধ ভাষাগত সঙ্গীতৰ সমাৱেশত ই গীতি-নাট বা সঙ্গীতালেখ্যৰ ৰূপ লৈছে যদিও, প্ৰায়বোৰ দৃশ্যৰ বচনসমূহ দোভাষী অসমীয়া আৰু বিভিন্ন সম্প্ৰদায়ৰ দোৱান হোৱা বাবে আৰু গীতবোৰ লঘুভাৱৰ হোৱা বাবে, গীতি-নাট বা সঙ্গীতালেখ্যৰ কাব্য-সুলভ গাম্ভীৰ্য্যও ইয়াত নাই; সকলোবোৰ লঘু ভঙ্গীৰ প্ৰকাশ মাত্ৰ। 'দৰ্শন'বোৰত থকা বচনসমূহ প্ৰায়ে পৰম্পৰ সঙ্গতি-বিহীন, যেনে—৬ষ্ঠ অঙ্কৰ ১ম 'দৰ্শন'ত এজন ছিলটীয়া মিঠাইওৱালা আৰু অসমীয়া ল'ৰা এটাৰ কথা-বতৰা, ইয়াত দৰবাৰৰ কোনো উল্লেখ নাই; অৱশ্যে, অসমীয়া ল'ৰাটোৱে মিঠাই-ওৱালাৰ পৰা দৰবাৰ উপলক্ষে মিঠাই খাই আনন্দ-বিহ্বল হৈ পইচা দিবলৈকে পাহৰিলে—

"ছিলটীয়া—মিঠাই খাইছিলা কেন? এখন সাত আনা দিবাৰ টানাটানি।
লৰা—আৰে মিঞা
ছিলটীয়া—মিঞা মিঞা কৰস কেন?
লৰা—মুন্সীজী!
ছিলটীয়া—আৰে তুই বৰ আহম্মক।"

নাটখনৰ ৰচনাৰ প্ৰধান উৎস চৰ্কাৰী চাকৰিয়াল ৰাজখোৱা দেৱৰ আন্তৰিক ৰাজভক্তি; ৰাজ-অভিষেক উৎসৱ উপলক্ষে অনুগত প্ৰজাৰ আন্তৰিক শ্ৰদ্ধাভক্তিৰ অৰ্ঘ্য; ভাৰতীয় জনগণৰ জাতি-বৰ্ণগত অনৈক্যৰ মাজত ঐক্য স্থাপনৰ সযত্ন আগ্ৰহ। নাট্যকাৰজন যেন এই মহামিলনৰ মহৎ মঞ্চৰ অনবদ্য সূত্ৰধাৰ।

কেৱল ভাষাগত উপকৰণ লৈ লঘু পৰিস্থিতিৰ যোগেদি হাস্যৰসৰ ভেটি নিৰ্মাণ কৰিবলৈ যোৱাত নাটখন প্ৰকৃত ধেমেলীয়া নাটো হোৱা নাই। নাট্যবস্তু উপস্থাপনত অলৌকিকত্ব নাই, বুদ্ধিনিষ্ঠ হাস্য ৰসৰ উপাদানো নাই। ৰবঞ্চ, সামৰণি দৃশ্য দুটাই ৰাজ-ভক্তিৰ চৰম নিদৰ্শন দাঙি ধৰি ইয়াক গহীন সুখান্ত নাট বা কমেডিৰ শাৰীতহে স্থান দিয়ে। শেষৰ দুটা 'দৰ্শন'—

"স্বৰ্গপুৰী (দুজনা অপ্সৰীৰ প্ৰৱেশ)
(ৰাগিণী খাম্বাজ—তাল একতালা)
অপ্সৰী—ভাৰতেশ্বৰৰ আজি অভিষেক দিনহে
হিয়াত আমাৰ বাজে আনন্দৰ বীণহে।

ৰজাৰাণী দুয়োজনে মুকুট পিন্ধিব কেনে,
আশাঁ কৰো পুষ্পবৃষ্টি, মঙ্গলৰ চিনহে।—(পুষ্পবৃষ্টি)

পট-সলনি

বিজুলী চক্‌মকোৱা মেঘৰ গাত ৰজা আৰু ৰাণীৰ যুগল মূৰ্ত্তি (দেৱবাদ্য)।
(যৱনিকা পতন)"

এই দুটা দৃশ্যত ৰজা-ৰাণীক নাট্যকাৰে সাক্ষাৎ দেৱ-দেৱীৰূপে কল্পনা কৰি ৰাজভক্তিৰ চূড়ান্ত নিদৰ্শন দাঙি ধৰিছে।

কলিযুগ—বেণুধৰ ৰাজখোৱা আৰু দুৰ্গাপ্ৰসাদ দত্ত

যুটীয়া গ্ৰন্থকাৰৰ কিতাপত কোনোজন লিখকৰে সুপৰিচয় দিবলৈ টান। দোষ-গুণৰ ভাগী কোনখিনিত কোনজন, বিচাৰ কৰা প্ৰায় অসম্ভৱ। ধেমেলীয়া নাট স্বৰূপে ৰাজখোৱাদেৱৰ কেউখন নাটৰ ভিতৰতে এইখন আংশিক ভাবে হলেও সাৰ্থক ৰচনা। 'মহৰী'ৰ যশস্বী নাট্যকাৰ দুৰ্গাপ্ৰসাদ দত্ত মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ লিখনীৰো যুটীয়া পৰশ লাভ কৰা বাবেই হবলা এই নাটখনে ৰাজখোৱাৰ বাকী কেইখন ধেমেলীয়া নাটক ভালেখিনি বিষয়ত চেৰ পেলাইছে। ই নামত পাঁচ-অঙ্কীয়া, অথচ তেনেই সৰু। অতি চমু পৰিসৰতে অঙ্ক আৰু দৃশ্য বিভাজন নীতিত ৰাজখোৱাৰ পোনপটীয়া প্ৰভাৱ স্পষ্ট।

এই ব্যঙ্গাত্মক নাটখনত ব্ৰহ্মা, বিষ্ণু আদি দেৱগণক মানৱীয় গুণেৰে বিভূষিত কৰি সমাজৰ ত্ৰুটী-বিচ্যুতি কেতখিনি ব্যঙ্গ কৰা হৈছে। কলিকালত মানুহৰ ধৰ্ম-কৰ্ম নোহোৱা হ'ল। সেইদেখি "মনুষ্য জাতিৰ মুক্তিৰ উপায়" উদ্ভাৱন কৰিবৰ বাবে তেওঁলোকে আলোচনী সভা পাতিলে আৰু উপদেশ লবৰ বাবে শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰলৈ প্ৰতিনিধি পঠিওৱাৰ দিহা কৰা হ'ল। প্ৰতিনিধিগণে কৃষ্ণৰ উপদেশ অনুসৰি মনুষ্য গৰ্ভত থিতি লাভ কৰি পৃথিৱীত জনম লবলৈ থিক কৰিলে। ইয়াৰ পাছত ভাগৱতী, মহন্ত আৰু শিষ্যসকলৰ মাজত শাস্ত্ৰ আলোচনাৰ দৃশ্য এটা দিয়া হৈছে। ভাগৱতীয়ে পুথিৰ পদ গায়—

"যি থানে থাকে সিটো সুমন্তক।
নহিকে দুৰ্ভিক্ষ মাৰি মৰক॥
নহিকে ব্যাধি ব্যাঘ্ৰ সৰ্পভয়।
একো উপসৰ্গ নোপজে ভয়॥"

মহন্তই ইয়াৰ অৰ্থ কৰে এইদৰে—

স্যমন্তক মণি আনি যদি কোনোৱে আমাৰ সাধু মহন্তৰ আগত থিয় দিয়ে, তেনে হলে তেওঁৰ আহুকাল বা ৰোগ ব্যাধি একো নহয়। 'উপসৰ্গ' শব্দৰ অৰ্থ ব্যাখ্যা কৰি কয় যে, উপসৰ্গ বিশটা প্ৰ, পৰা, অপ, সম আদি। যি সাধু মহন্তক প্ৰণাম নকৰে, সেই পাপিষ্ঠক 'প্ৰ' ভূতে ধৰে, যি গুৰু কৰ দিবলৈ পৰাঙ্মুখ, তাক 'পৰা' ভূতে পাই ধন-বিত নাশ কৰে। এইদৰে শাস্ত্ৰৰ বিকৃত অৰ্থ কৰি হাস্যৰসৰ যোগান ধৰা হৈছে। এনেতে মূৰ্ত্তিমান কলিকাল আৱিৰ্ভাৱ হৈ নিজৰ কাৰ্য্যকলাপৰ চমু পৰিচয় এটি দাঙি ধৰে।

নাটখনত ভাব-গত আৰু ভাষা-গত দুয়োবিধ উপাদানেৰে হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। দেৱতাক মানৱীয় মূৰ্ত্তিলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাত হাস্যৰস সাধাৰণতে নজমে। পৌৰাণিক নাটবোৰতো এই ৰীতি আছে। কিন্তু এই নাটখনিত দেৱতাৰ চিন্তাধাৰা আৰু কাৰ্য্য প্ৰণালীত যি অসঙ্গতি আৰু অসামঞ্জস্যতা নিহিত কৰা হৈছে, সি ৰসৰ সৃষ্টি নকৰি থকা নাই। নাৰদৰ নাম "নাৰদ চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য"; তেওঁ "স্বৰ্গৰ হিতকাৰী সম্পাদক", দেৱতাসকলে সভা পাতিবলৈ ঠিক কৰি ৰাইজৰ মাজত এইদৰে "জাননী" প্ৰচাৰ কৰিলে। "ইয়াৰ দ্বাৰা স্বৰ্গ মিউনিচিপিলিটিৰ ভিতৰত আমোলাপটি, বঙালী পটি, চক্ বজাৰ আদি ঠাইৰ 'ৰেটপেয়াৰ' সকলক আৰু সূৰ্য্যলোক, চন্দ্ৰলোক আদি ৰায়তসকলক আৰু কমাৰ, কুমাৰ, ধোবা, নাপিত আদি প্ৰজাক জনোৱা যায় যে অহা দেওবাৰৰ দিনা বেলি পৰোতেই 'নাচনীঘৰ'ত এখনি ৰাজহুৱা মেল বহিব। বিষয়—'মনুষ্য জাতিৰ মুক্তিৰ উপায়' (Salvation to mankind); সকলোৱে যেন ঠিক সময়তে মেলত উপস্থিত হয়।

সৰ্ব্বধাম শ্ৰীনাৰদ চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য
১২ জুলাই, ১৯০৪ খৃঃ স্বৰ্গৰ হিতকাৰী সম্পাদক"

নিৰ্দ্দিষ্ট দিনত দেৱতাসকলে "বিষ্ণু চন্দ্ৰ"ৰ সভাপতিত্বত সভা পাতি মনুষ্য জাতিৰ কুশলৰ অৰ্থে প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ কৰি দেৱতাসকলে পৃথিৱীত ভিন ভিন সম্প্ৰদায়ত জন্মগ্ৰহণ কৰিবলৈ থিক কৰে, যেনে,—সূৰ্য্যই বুঢ়াগোঁহাইৰ ঘৰত, কুবেৰে কেঞাৰ ঘৰত, বিশ্বকৰ্মাই সোণাৰীৰ ঘৰত, বিষ্ণুৱে সত্ৰৰ অধিকাৰৰ ঘৰত। কাৰ্ত্তিকে 'বাবু' হৈ উপজি "Executive religion" চলাবলৈ গাত ললে। এইখিনিলৈকে কাহিনীয়ে যথেষ্ট উৎকণ্ঠা সৃষ্টি কৰিছে; ভাব-গত হাস্যৰসৰ উদ্ৰেক নহৈও থকা নাই। ইয়াৰ পিছৰ অংশত উৎকণ্ঠাৰ অৱসান ঘটিল; ভাব-গত পৰিস্থিতিয়ে ৰূপ সলাই হাস্যৰস সঞ্চাৰৰ বাবে ভাষাক আশ্ৰয় কৰিব-লগীয়া হ'ল। নাৰদে হিন্দীত ধেমেলীয়া গীত এটা

গালে, ভাগৱতীয়ে শাস্ত্ৰ পাঠ কৰিলে, মহন্তই পদৰ বিকৃত ব্যাখ্যা আৰম্ভ কৰিলে। কলিযুগে মূৰ্ত্তিমান আকাৰত দেখা দি গহীন ভাবেৰে স্বগতঃ উক্তিৰে কেইটামান যথাৰ্থ সত্য নিৱেদন কৰিলে, যেনে—"মই কাকো অত্যাচাৰ কৰা নাই, কাৰো জাতীয় ধৰ্মত হাত দিয়া নাই······সকলো বিধ স্বাস্থ্যকৰ পান-ভোজনত মানুহক অধিকাৰ দিছো" ······ইত্যাদি। শেষ দৃশ্যত 'নিয়তি' আবিৰ্ভাৱ হৈ বিশ্বজগতৰ চিৰন্তন ৰীতি-নীতিৰ এটি গুৰুগম্ভীৰ চিত্ৰ গীতৰ যোগেদি দাঙি ধৰিলে এইদৰে—

"বিশ্বজগতৰ বিধি কোনেনো লঙ্ঘিব পাৰে" ইত্যাদি।

মূৰ্ত্তিমান কলিকাল আৰু নিয়তিৰ নীতিমূলক বচন-সমূহে হাস্যৰস উদ্ৰেকত বিজুতি ঘটালে। হাস্যৰসৰ কাহিনী গহীন নাটকীয় ৰীতিলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল।

হাস্যৰসাত্মক নাটৰূপে উৎকৃষ্ট নহলেও চিন্তাধাৰাত নাট্যকাৰদ্বয়ৰ মৌলিকত্ব আছে, দেৱতাৰ যোগেদি মনুষ্য সমাজত অসঙ্গত অলৌকিক কাৰ্য্য-কাহিনীৰ উদ্ভাৱনাত তেওঁলোকৰ নৈতিক সাহসৰ পৰিচয়ো পোৱা যায়।

টোপনিৰ পৰিণাম—সাত-অঙ্কীয়া ক্ষুদ্ৰ নাট; অঙ্ক আৰু দৃশ্যবোৰ নিচেই চুটি—টোপনি নামৰ এজন উচ্চ শিক্ষিত ডেকা। জাইবৰৰ জীয়েক আজলীক টোপনিয়ে বিয়া কৰাবলৈ ইচ্ছা কৰিছে, কিন্তু প্ৰতিদ্বন্দ্বী থকা বাবে পৰা নাই। এদিন সন্ধিয়া জাইবৰৰ ঘৰত টোপনি আলহীৰূপে উপস্থিত। জাইবৰৰ ঘৈণীয়েক চিলনীয়ে টোপনিক খুৱাই-বুৱাই এটা খোটালিত শুবলৈ দিলে আৰু আজলীক কলে, তাই আলহীক কাপোৰ-কানি যি লাগে দিব। এনেতে খোটালীৰ পৰা আজলীয়ে চিঞৰ মাৰি উঠিল—"আই ঐ আই, টোপনিয়ে জোকাইছে।" চিলনীয়ে উত্তৰ দিলে—"টোপনিয়ে জোকাইছে যদি শুই থাক।" সেইমতে আজলীয়ে তাতে শুই থাকিল আৰু দুয়ো পিছদিনা ৰাতি পুৱাই উঠি পলাই যাবলৈ ঠিক কৰিলে। শেষত দুয়ো পতি-পত্নীৰূপে সুখেৰে কাল কটাই থাকিল।

নাটখনৰ কাহিনীত নতুনত্ব নাই; 'টোপনি' এই শব্দটো দ্ব্যৰ্থবোধক ৰূপে প্ৰয়োগ কৰি নাট্যকাৰে কিঞ্চিৎ হাস্যৰস যোগাবলৈ সমৰ্থ হৈছে। "টোপনিয়ে জোকাইছে" বুলি আজলীয়ে কৈছিল এই অৰ্থত যে টোপনি নামৰ ডেকা ল'ৰাটোৱে তাইক আমনি কৰিছে; কিন্তু মাকে বুজিলে বেলেগ অৰ্থত এইদৰে যে তাইৰ টোপনি আহিব খুজিছে। 'টোপনি' শব্দ-শ্লেষ এই নাটৰ একমাত্ৰ হাস্যৰসৰ কেন্দ্ৰ; ইয়েই নাট্য শ্লেষৰূপে ক্ৰিয়া কৰি নাটকীয় আমোদৰ সামগ্ৰী যোগাইছে।

তিনি ঘৈণী—*সাত-অঙ্কীয়া ক্ষুদ্ৰ নাট; কোনো অঙ্কত দৃশ্য মাত্ৰ এটা।* অঙ্ক, দৃশ্য সকলো চুটি। অলিৰাম এজন শিক্ষিত ডেকা। তেওঁ তিনিজনী তিৰুতা বিয়া কৰালে; এজনী অশিক্ষিতা, এজনী অল্প শিক্ষিতা, এজনী উচ্চ শিক্ষিতা। কিন্তু

কোনোজনীৰ পৰাই প্ৰকৃত সুখ নেপাই ফকিৰৰ বেশ ধৰি ঘৰ এৰি কাশীলৈ যাবলৈ স্থিৰ কৰিলে। এইদৰে এদিন অলি যাব ওলাল ; ঘৈণীয়েকহঁতে গম পাই বপুৰাক আগচি ধৰিলে আৰু তেওঁ যদি যায় সিহঁতো লগতে যাবলৈ থিৰ কৰিলে। শেষত অলিৰ ইচ্ছা মতে ভোলানাথ ফকিৰ আৰু চেলাই দুয়ো তেওঁক হাতত ধৰি টানি নিব খোজে ; অলিৰাম চিত্ খাই পৰে। ঘৈণীয়েক তিনিজনীয়ে ভৰি দুখন দাঙি ধৰে। অলিক কোনেও কোনো ফালে নিব নোৱাৰা হয় আৰু আটাইবোৰৰ টনা-টনিত বেচাৰা কুমাৰৰ চকাত ঘূৰাদি ঘূৰিব ধৰে ; অৱশেষত অলিয়ে কয়—"স্বৰ্গ লৈ যোৱা আৰু মিছা হ'ল। তিনি ঘৈণীৰ প্ৰেমত পৰি সম্ব প্ৰাণ নাশৰ আশঙ্কা হ'ল। উৰ্দ্ধবাহু হৈ চিঞৰি কওঁ, কোনেও তিনি সংসাৰ নকৰিব। তিনি ঘৈণীৰ স্বামীৰ সংসাৰ ভোগতো নহয়েই, স্বৰ্গভোগো নহয়। তিনি ঘৈণীৰ প্ৰেমত পৰিলে কুমাৰ চাকৰ দৰে ঘূৰিব লাগে। সংসাৰবাসী সাৱধান! সাৱধান!!" (৭ম অঃ ৪ৰ্থ দৰ্শন)

এই নাটৰ হাস্যৰস পৰিস্থিতি-গত। বহু বিৱাহৰ অশুভ পৰিণতি দেখুৱাটোৱেই নাট্যকাৰৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য ; তেওঁৰ মতে "ডেকালী তেজৰ প্ৰেম অন্ধ"। অলিৰামে ডেকালী তেজৰ প্ৰেমত অন্ধ হৈ তিনিজনীকৈ তিৰুতা বিয়া কৰালে। কাহিনী ভাগৰ প্ৰধান অংশ এই বিষয়টোৱেই (৫ম অঙ্ক পৰ্য্যন্ত)। ৬ষ্ঠ অঙ্কত নায়ক অলিৰামে অকলে বহি সংসাৰ-মৰুৰ কথা চিন্তা কৰে। তেওঁৰ "প্ৰেম মন্দাকিনী ক্ৰমশঃ শুকাই" যায় আৰু তেওঁ বাকী ছোৱা জীৱন কাশীবাসী হৈ কটাবলৈ থিৰ কৰে। (৭ম অঙ্ক ১ম দৰ্শন)। এই খিনিলৈকে নাটকীয় পৰিস্থিতি গহীন। ৭ম অঙ্কৰ শেষ দৰ্শনত মাথোন কাহিনীয়ে থিতাতে অভাৱনীয় পৰিৱৰ্ত্তিত গতি ধাৰণ কৰিলে। তিনি ঘৈণী, ভোলানাথ ফকিৰ আৰু চেলাৰ টনা-আজোৰাত অলিৰামৰ দেহাটো কুমাৰৰ চাকত ঘূৰাদি ঘূৰিব ধৰিলে। অতপৰে গহীন পৰিস্থিতিত অগ্ৰগতি লাভ কৰি অহা কাহিনী ভাগৰ হঠাতে হাস্যৰসাত্মক পৰিৱৰ্ত্তন নাটকীয় হৈ পৰাত কাহিনী উপভোগ্য হৈ পৰিল। একেলগে তিনি গৰাকী পত্নীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰোতা শিক্ষিত যুৱক অলিৰামৰ এনে এটা হাস্যাস্পদ পৰিণতি সঁচাকৈয়ে সৰল হাঁহিৰ সামগ্ৰী।

চোৰৰ সৃষ্টি—'আলিবাবা আৰু চুকুৰি ডকাইত' ('Alibaba and the forty thieves')ৰ ছাঁ লৈ লিখা ই এখন অনুকৃত সপ্তাঙ্ক নাট। অঙ্ক আৰু দৰ্শনবোৰ নিচেই চমু। প্ৰকাশভঙ্গী সৰল গদ্য, ঠায়ে ঠায়ে গীত আৰু এঠাইত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দও আছে।

ৰতনপুৰৰ বিখ্যাত চোৰ ধুৰন্ধৰ আৰু তাৰ সখিয়েক পুৰন্দৰৰ অদ্ভুত চৌৰ্যবুদ্ধিক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্য কাহিনী প্ৰস্তুত কৰা হৈছে। ধুৰন্ধৰে চুৰ কৰে ধনীৰ ঘৰত ; আৰু সেই ধন খৰছৰ জোখাৰে নিজলৈ ৰাখি বাকীখিনি দুখীয়াৰ মাজত বিলাই দিয়ে। কোনো কামৰ বাবে কোনোবাই তাৰ ওপৰত ভৰসা কৰিলে ধুৰন্ধৰে তাক সহায় কৰে।

সি নিদ্ৰাবাণ জানে আৰু তাৰে বলত অসাধ্য সাধন কৰি পৰোপকাৰ কৰে। কঠাল গুৰিৰ ডেকা মৌৰাম আৰু জৰাবাৰীৰ ডেকা ধুমুহা। এওঁলোকৰ ঘৈণীয়েক দুজনী গিৰিয়েকৰ সৈতে অমিল। সেইদেখি ধুৰন্ধৰ চোৰে নিদ্ৰাবাণ মাৰি নিশাটোৰ ভিতৰতে দুয়োকে দুঠাইলৈ নি স্বামী পৰিৱৰ্ত্তন ঘটাই পেলালে। চেনিদৈ ধুমুহাৰ ঘৈণীয়েক গুচি মৌৰামৰ হ'ল, বতাহী মৌৰামৰ গুচি ধুমুহাৰ হ'ল। দুয়ো নৱ দম্পতিয়ে সুখেৰে কাল কটাব ধৰিলে।

ধুৰন্ধৰৰ নিদ্ৰাবাণ আৰু তাৰ ফলত ঘটনাৰ যি অস্বাভাৱিকতা আৰু অলৌকিকতা সেয়ে নাটখনিৰ উপভোগ্য বিষয়। নাট্যকাৰে ধেমেলীয়া নাট নাম দিছে যদিও এইখন দৰাচলতে অদ্ভুত ৰসৰ নাট; এঘৰত এজনী তিৰোতাৰ বদলি নিশাটোৰ ভিতৰতে অইন এজনী হৈ উঠা বিষয়টোত হাঁহি উঠাতকৈ আচৰিতহে হবলগীয়া হয়। পৰিৱৰ্ত্তনটো কেনেকৈ সম্ভৱ হব পাৰিলে বিশ্বাস নহয়; ঘটনাৰ পৰিৱৰ্ত্তনত মায়া আছে, ইন্দ্ৰজাল আছে।

কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা—(সামাজিক নাট) "ইয়াত কুৰি শতিকাৰ সভ্যতাই আমাক কেনেকৈ অতীত আৰু বৰ্ত্তমানৰ উভয় সঙ্কটত পেলাইছে তাৰে এটি ফটফটীয়া চিত্ৰ দাঙি ধৰা হৈছে" ('ডাঙৰীয়া বেণুধৰ ৰাজখোৱা'—ডিম্বেশ্বৰ নেওগ সম্পাদিত)।

দুৰ্য্যোধনৰ উৰুভঙ্গ, দক্ষযজ্ঞ—ৰাজখোৱাৰ এই দুখনেইহে পৌৰাণিক নাট। প্ৰথমখন পাঁচ-অঙ্কীয়া, দ্বিতীয়খন ছয়-অঙ্কীয়া। অঙ্ক সংখ্যা বেছি হলেও, দুয়ো খনেই অল্প পৰিসৰৰ নাট। সেই সময়ত দীৰ্ঘ পৰিসৰৰ নাটবোৰেইহে সাধাৰণতে মঞ্চত ঠাই পাইছিল। ৰাজখোৱাৰ এই দুখন নাট চুটি হোৱা বাবেও একেবাৰে ঠাই নোপোৱা নহয়। কিন্তু সি অভাৱতহে, নাটকীয় গুণত নহয়। নাট্যকাৰে নিজেই কৈছে,—"অসমীয়াত নাটক নাই, অসমীয়াত গান নাই। যেতিয়া আমাৰ প্ৰত্যেক থিয়েটাৰত অসমীয়া নাটকৰ অভাৱ নেথাকিব, যেতিয়া আমাৰ মানুহৰ মুখে মুখে অসমীয়া গান শুনিবলৈ পোৱা যাব, তেতিয়া জানিম আমাৰ ভাষাই প্ৰকৃততে উন্নতিৰ বাটত আগ বাঢ়িছে। আমাৰ নিশকতীয়া কাপেৰে যি পাৰো সেই মহৎ উদ্দেশ্য আগত লৈ নাটকৰ আৰ্য্যাৰে দুপাতিমান লিখি ৰাইজৰ আগত দাঙি ধৰিলো" ('দুৰ্য্যোধনৰ উৰুভঙ্গ'ৰ পাতনি)।

সেইদিনৰ ৰীতি অনুসৰি এনেবিধৰ চুটি গহীন নাট কেতিয়াবা এবাৰ নোহোৱা কাৰণত অভিনীত কৰিবলৈ হলে অনুবৰ্ত্তীৰূপে লগতে দুই-এখন লঘু ধেমেলীয়া নাটবো অভিনয় কৰা হয়। এই দুখন নাটৰ অভিনয় প্ৰসঙ্গতো এনে অনুবৰ্ত্তী নাটৰ অভিনয়ৰ কথা পোৱা যায়।

নাট্যকাৰ মঞ্চকলা-অনভিজ্ঞ আৰু সেইবাবে মঞ্চত এই নাট দুখনৰ পূৰ্ণ ৰূপ

প্ৰদৰ্শনত কেইটামান বাধা সৃষ্টি হয়, যেনে—'দক্ষযজ্ঞ'ত দক্ষৰজাৰ শিৰশ্ছেদ কৰাৰ পিছত এটা ছাগলিৰ মূৰ সংযোগ কৰিব লাগে; ইয়াৰ পিছত দক্ষৰ বচন; সেইদৰে সতীৰ মুহূৰ্ত্তে মুহূৰ্ত্তে মূৰ্ত্তি পৰিৱৰ্ত্তন, যেনে, কালীমূৰ্ত্তি, তাৰামূৰ্ত্তি, ষোড়শী মূৰ্ত্তি আদি। 'দুৰ্য্যোধনৰ উৰুভঙ্গ'ত অশ্বত্থামাই পাঁচটা কটা মূৰ আনি দুৰ্য্যোধনৰ হাতত দিয়ে আৰু দুৰ্য্যোধনৰ একো একো টিপাতেই প্ৰতিটো মূৰ ভাগি যায়। তেতিয়াহে তেওঁৰ বোধ জন্মিল যে এই কেইটা পঞ্চপাণ্ডৱৰ মূৰ নহয়। এনেবোৰ দৃশ্য মঞ্চত ৰূপায়ণ কৰা প্ৰায় অসম্ভৱ।

'দুৰ্য্যোধনৰ উৰুভঙ্গ'ৰ আধাৰ পুথি কাশীদাসী মহাভাৰত; বিষয়-বস্তু কুৰুক্ষেত্ৰ যুদ্ধৰ শেষ খণ্ড। কুৰুকুল প্ৰায় ধ্বংসপ্ৰাপ্ত হোৱা দেখি দুৰ্য্যোধনে আত্ম-ৰক্ষাৰ অইন একো উপায় নেদেখি দ্বৈপায়ন হ্ৰদত আশ্ৰয় লয়গৈ। ব্যাধৰ মুখে এই সংবাদ পাই পঞ্চপাণ্ডৱ গৈ তাত উপস্থিত হয় আৰু দুৰ্য্যোধনক সমৰক্ষেত্ৰলৈ আহ্বান কৰে; তাতে এই কুৰুপুঙ্গৱৰ উৰুভঙ্গ হয়। দুৰ্য্যোধন-বধত নাট্য কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি হৈছে আৰু ই কাশীদাসী মহাভাৰতৰ অনুকৰণ। কিন্তু অসমীয়া মহাভাৰতৰ মতে সেই সময়ত সৰগৰ পৰা তালৈ এখন বিমান আহে আৰু মৃত দুৰ্য্যোধনক আকাশ পথেৰে সৰগৰ পিনে লৈ যোৱা হয়। দুৰ্য্যোধনৰ মৃত্যুত নাটকৰ সামৰণি পৰিছে যদিও, উপস্থাপন ক্ষেত্ৰত নাটখন বিষাদান্ত হোৱা নাই।

আধুনিক সাহিত্য যুগত ভাৰত দাসৰ 'অভিমন্যুবধ নাটক'ৰ পিছত মহাভাৰত-সংক্ৰান্ত বিষয়ৰ ভিত্তিত ৰচনা কৰা এইখন আনুমানিক তৃতীয় বা চতুৰ্থ নাট হব।

দক্ষযজ্ঞ :—এবাৰ দেৱতাৰ কল্যাণাকাঙ্খী এটা মহাযজ্ঞ পতা হয় আৰু তাত শিৱ প্ৰমুখ্যে সকলো দেৱতা উপস্থিত হয়। যেতিয়া দক্ষৰজা উপস্থিত হ'লগৈ সকলো দেৱতাই থিয় হৈ সন্মান জনালে, কিন্তু জোঁৱায়েক শিৱ আসনৰ পৰা নুঠিল। ইয়াতে অপমান বোধ কৰি তেওঁ প্ৰতিশোধৰ পণ লৈ নিজে এটা যজ্ঞ পাতিলে আৰু তালৈ শিৱ অবিহনে সকলো দেৱতাক নিমন্ত্ৰণ কৰিলে; যেতিয়া নাৰদে এই খবৰ শিৱক জনালেগৈ শিৱ-পাৰ্বতী দুয়োৰে মন চঞ্চল হৈ পৰিল। বিনা নিমন্ত্ৰণে হলেও আৰু স্বামীৰ অনুমতি নহলেও মাকৰ ঘৰলৈ জীয়েক যোৱাত দোষ নাই—ইয়াকে সাৰোগত কৰি নন্দী-ভৃঙ্গীক লগত লৈ সতী পাৰ্বতী দক্ষ-যজ্ঞত উপস্থিত। মাক প্ৰসূতিয়ে জীয়েকক আতো-পুতো কৈ আদৰিলে, কিন্তু শিৱক নিমন্ত্ৰণ নকৰা বিষয় লৈ দক্ষৰ সৈতে সতীৰ তৰ্ক-বিতৰ্ক ইমান বেচি হল যে সতী অতিষ্ঠ হৈ পৰিল। যজ্ঞস্থলীত ভয়ঙ্কৰ প্ৰলয় হল। স্বামীৰ অপমান সহিব নোৱাৰি সতীয়ে দেহত্যাগ কৰিলে। এই বাতৰি পাই শিৱই বীৰভদ্ৰক যজ্ঞ ধ্বংস কৰিবলৈ পঠিয়ালে। যেনে আদেশ তেনে কাম। ভূত-প্ৰেতগণ আহি যজ্ঞ-সম্ভাৰ সকলো নষ্ট কৰি হাহাকাৰৰ

ধ্বনি তুলিলে; বীৰভদ্ৰই দক্ষৰজাৰ মূৰ ছিঙি পেলালে। শিৱও আহি যজ্ঞস্থলীত উপস্থিত হলহি আৰু সতীৰ দেহ কান্ধত লৈ বলিয়াৰ দৰে ঘূৰি ফুৰিব ধৰিলে। এনেতে আকাশ-বাণী হ'ল যে সতীৰ দেহ বিষ্ণুৰে সুদৰ্শন চক্ৰৰ দ্বাৰা তিনি খণ্ড কৰি ৰত্নপীঠ, কামপীঠ আৰু সৌমাৰ পীঠত পেলাইছে। মেনকাৰ গৰ্ভত তেওঁৰ পুনৰ জন্ম হব আৰু পুনৰ তেওঁ সতীক লাভ কৰিব। এই বাণীত শিৱই সান্ত্বনা লাভ কৰিলে। তেওঁৰ আদেশ মতে বীৰভদ্ৰে ছাগলীৰ মূৰ এটা আনি দক্ষৰ ছিন্নস্কন্ধত সংযোগ কৰিলে; দক্ষই ষোড়শোপচাৰে শিৱ পূজা কৰিলে।

বৈষ্ণৱ যুগৰ অঙ্কীয়া নাটত বিষ্ণুমাহাত্ম্য দেখুৱাই আধুনিক যুগতো সেই ঢৌৰ খলকনিতে বহুত কবি নাট্যকাৰ উদ্‌বাউল। ৰামায়ণ-মহাভাৰতৰ বিভিন্ন কাহিনীৰ প্ৰতিও আধুনিক যুগৰ নাট্যকাৰ সকলে দৃষ্টিপাত নকৰি থকা নাই। কিন্তু শিৱ-মাহাত্ম্য দেখুৱাই ৰচনা কৰা নাট ৰাজখোৱাই আধুনিক যুগত প্ৰথম লিখিলে। এতিয়ালৈকে এই বিষয় লৈ প্ৰকাশিত অইন এখনি নাট অতুল হাজৰিকাৰ 'সতী' (১৯৬২)। গতানুগতিক ৰীতিৰ পৰা আতৰি আহি নতুন বিষয় লৈ নাট ৰচনা কৰাত সাহিত্যিকজনৰ এক নতুন পৰিচয় পোৱা যায়।

'দুৰ্য্যোধনৰ উৰুভঙ্গ'ৰ দৰে এই নাটৰ বিষয়-বস্তু কাহিনীমূলক; কিন্তু প্ৰকাশ-ভঙ্গী আৰু ভাষা বিষয়ত স্বকীয়া। আদিৰ পৰা অন্তলৈকে চৰিত্ৰসমূহৰ ক্ৰোধ-তৰ্জন-গৰ্জন আদি নাটখনৰ মূল আকৰ্ষণৰ বিষয়। ৰৌদ্ৰৰস-প্ৰধান এই নাটখনিক সতীৰ দেহত্যাগ কাৰ্য্যয়ো, করুণ-ৰসসিক্ত কৰিব পৰা নাই। ৰৌদ্ৰৰসে সম্ভাব্য করুণ ৰসক আত্ম-প্ৰকাশ কৰিবলৈ সুযোগ দিয়া নাই। শিৱৰ অনমনীয় ক্ৰোধ আৰু দক্ষৰ ওপৰত লোৱা প্ৰতিশোধ (যজ্ঞস্থলীত উৎপাত, বিভীষিকা) সৃষ্টি ব্যৱস্থাই ৰৌদ্ৰৰস উথলাই নাটখনিৰ নাট্যিক গুণ বৰ্দ্ধন কৰিছে।

যজ্ঞস্থলী ধ্বংস হোৱা দৃশ্যটোত ৰৌদ্ৰ আৰু বীভৎস ৰসৰ বহুল আলম্বনৰ যোগান ধৰি নাট্যকাৰে 'দক্ষযজ্ঞ'ত নাট্যশিল্পৰ দক্ষতাৰ পৰিচয় দিব পাৰিছে। শিৱৰ ভূত-প্ৰেতবোৰ আহি যজ্ঞ লণ্ডভণ্ড কৰি পেলায়, নানা উৎপাতৰ সৃষ্টি হয় – কোনো কোনো সভাসদৰ দাড়ি উঘালে, কাৰো কাৰো মূৰত টকৰিয়াই তেজ উলিয়ায়, দক্ষ মন্ত্ৰাৰ মুখ মাটিত ঠেকেছি দিয়ে, দক্ষৰজাৰ মূৰ ছিঙে। সিহঁতে বিকট চিঞৰ-বাখৰ কৰি গীত গাব ধৰে—

"ভূত—কেহেং খেতেতাক্ খ্লিক্।
প্ৰেত—জেবেবাং ভাদিবি গ্ৰন।
পিশাচ—খিবখিতি খেদেবি ধুম দাও" ইত্যাদি।—(৫ম অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)

সতীৰ চৰিত্ৰত বীৰাঙ্গনা নাৰীৰ লক্ষণ আৰু শিৱৰ চৰিত্ৰত প্ৰতিহিংসা-পৰায়ণ বীৰৰ-

লক্ষণ স্পষ্ট ভাবে ফুটি উঠিছে। পিতাক দক্ষৰজাই যোতয়া সতীৰ আগত শিৱৰ নিন্দাবাদ কৰে, সতীয়ে কথাই কথাই পিতাকৰ সৈতে তর্ক কৰি নির্ভীক ভাবে যিদৰে উত্তৰ-প্রত্যুত্তৰ দিছে, দক্ষক তত্ত্বজ্ঞান দিছে সেয়ে তেওঁৰ চাৰিত্রত সতীত্ব ভাবৰ প্রলেপ দিছে।

"সতী— মোৰ যদি শৰীৰৰ সৌন্দর্য্য টুটিল, তুমি নিশ্চয় জানিবা মোৰ হৃদয়ৰ সৌন্দর্য্য বাঢ়িল। হৃদয় শৰীৰৰ অধীশ্বৰী। তোমাৰ হৃদয় নাই, সেইদেখি আজি তোমাৰ এই বিপ্লৱ—সেই দেখি আজি তোমাৰ পুণ্যৰহিত শিৱযজ্ঞ। মই যেতিয়া শিৱক স্বামী বৰিলো, তেতিয়া মই ত্রৈলোক্যৰ ৰাণী হলো। ৰাজন্, তুমি আজিলৈকে এই সামান্য তত্ত্ব বুজিব নোৱাৰিলা।

দক্ষ—তেনেহলে শ্মশানৰ ৰাণী কোন? শিৱ শ্মশানৰ অধিপতি নহয়নে?

সতী—প্রাণী মাত্রৰেই শ্মশান গন্তব্যস্থান।

দক্ষ—ভঙুৱা শিৱক যজ্ঞভাগ কেলৈ?

সতী—পাপমতি ৰাজন্, এই ভাং দেৱ-দুর্লভ, মুনিবাঞ্ছিত সচ্চিদানন্দ বস্তু। ভাং নহলে ত্রিভুবন পাপভ্রষ্ট হব।......

দক্ষ—যাৰ পিন্ধিবলৈ কাপোৰ নাই—

সতী—দশদিক্ বর্ত্তমান থাকোতে কাপোৰৰ অভাৱ নাই।

দক্ষ—যাৰ খাবলৈ ভাত নাই—

সতী—প্রেমামৃত থাকোতে আন খাদ্য কি লাগে?"...এইদৰে দক্ষৰ প্রায় দহোটা প্রশ্নৰ যথাযথ উত্তৰ দি সতীয়ে গুণী-জ্ঞানী আৰু সতীৰ দৰে বাক্যালাপ কৰি আত্ম-পৰিচয় দিছে। ইয়াৰ পিছত দেহত্যাগ কৰিলে। দেহত্যাগ শাস্ত্রমতে মহাপাপ। সেয়েহে তেওঁ স্বামীৰ ওচৰত পাপৰ প্রায়শ্চিত্ত বিচাৰিছে এটি সকৰুণ গীতেৰে—

গীতিৰ শেষ ফাকি—

"অন্তকালে দয়াময় দিয়া পদঠাই,
(মোক) নিদিবা পেলাই" (সতীৰ পতন আৰু দেহত্যাগ)
(৫ম অঙ্ক ১ম দর্শন)

সতীৰ প্রাণত্যাগৰ বাতৰি পাই শিৱ অস্থিৰ হল, তেওঁৰ ক্রোধাগ্নি দুগুণে জ্বলি উঠিল আৰু তেওঁ এইদৰে গৰজিব ধৰিলে—"তেনেহলে সঁচাসঁচিকৈ মোৰ সতী নাইকিয়া হল! কি ঘোৰ অপমান! মোৰ সতীৰ দেহত্যাগ? ত্রিভুৱনত কোনে মোক অপমান কৰিব পাৰে? এই ব্রহ্মাণ্ডৰ কোনে মোৰ সতীৰ ধর্মত আঘাত কৰিব পাৰে? মোৰ এই ভীমদণ্ডী ত্রিশূলৰ কোনে পৰাক্রম নেজানে? সতীৰ

অতুল সতীত্বৰ তেজ কাৰ অবিদিত? আজি স্বৰ্গ মৰ্ত্ত্য পাতাল ধ্বংস পাব—চৰাচৰ জগৎ ভস্মীভূত হব।" (৫ম অঃ ২য় দৰ্শন)

নাটখনৰ আদ্যোপান্ত শিৱৰ চৰিত্ৰত এনে এটা ভাবাৱেশৰ আৰোপ আছে। 'দক্ষ-যজ্ঞ'ৰ ৩য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শনৰ গোটেই কথাখিনি কাব্যিক আৰু ইঙ্গিতপূৰ্ণ। ই নাট্য-কাৰৰ কবিত্ব শক্তিৰ সুপৰিচায়ক। সতী যেতিয়া বিনা নিমন্ত্ৰণে দুখে-শোকে চিন্তাক্লিষ্ট হৈ দক্ষৰজাৰ ৰাজভৱনৰ ওচৰ পাওঁ পাওঁ হয়হি, তেতিয়া নন্দী-ভৃঙ্গীৰ সৈতে তেওঁৰ এইদৰে কথাবতৰা হয়—

"সতী—নন্দী চোৱাচোন সৰোৱৰত সেই পদুম পাহিৰ নলাটি বতাহত কেনেকৈ ভাগি পৰি আছে।

নন্দী—আই, সেই পৰ্বত শৃঙ্গ পাৰ হলেই আমি দক্ষপুৰী পামগৈ।

সতী—পৰ্বত শৃঙ্গটি ক'লা ক'লা ডাৱৰে কেনেকৈ ঢাকি থৈছে।"......প্ৰকৃতিৰ এই বৰ্ণনাৰ অন্তৰালত সতীৰ আগন্তুক অপমান আৰু মৃত্যুৰ ইঙ্গিত এটি পোৱা যায়।

যমপুৰী—এই নাটখনি বৰ্ত্তমান দুষ্প্ৰাপ্য। বাতৰি কাকতৰ মন্তব্য এষাৰিৰে মাথোন ইয়াৰ পৰিচয় দিয়া হ'ল—'যমপুৰী' "আঠাইশ পৃষ্ঠাত সমাপ্ত এখন ধেমেলীয়া নাট; লেখক শ্ৰীবেণুধৰ ৰাজখোৱা। চাহ-মেল বা সম্বৰ্দ্ধনা সভা আদিৰ অন্তত ইয়াক অভিনয় কৰিবলৈ ভাল। নাটখনিয়ে যমৰজাৰ নগৰৰ এটি হুবহু চিত্ৰ দাঙি ধৰিছে। সঙ্গীতে কিদৰে যমৰজাকো জয় কৰিব পাৰে ইয়াকে ইয়াত দেখুউৱা হৈছে ['সাদিনীয়া অসমীয়া' ২৭ নবেম্বৰ, ১৯৩১ চন]।

অনুৱৰ্ত্তী নাট ("After piece") স্বৰূপেও এনেবোৰ নাটৰ প্ৰয়োজনীয়তা আছে।

ৰাজখোৱাৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

(১) **অঙ্ক-বিভাগ আৰু দৃশ্য-বিভাগৰ বিসঙ্গতি**—তেওঁৰ নাট্যাৱলীত অঙ্ক-বিভাগত কোনো সুস্থিৰ নীতি নাই। কোনো কোনো ঠাইত একোটা 'অঙ্ক'ক '১ম দৰ্শন' নামাকৰণ কৰি সন্দেহৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে। ('টোপনিৰ পৰিণাম'ৰ ৩য় অঙ্কৰ দৃশ্য মাথোন একেটা; ইয়াক '১ম দৰ্শন' বোলা যুক্তিহীন)। 'কলিযুগ' আৰু 'দুৰ্য্যোধনৰ উৰুভঙ্গ'ত কিঞ্চিত পৰিসৰতে দৃশ্যৰ বদলি 'অঙ্ক' নামাকৰণ কৰাত অৱশ্যে যুক্তি নোহোৱা নহয়। কাৰণ, কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত একেটা দৃশ্যতে আগা-পিছাকৈ যদি দুটা ঘটনা দেখুৱাব লগীয়া হয়, অথবা দুয়োটা ঘটনাৰ কাল ব্যৱধান সুদীৰ্ঘ হয়, তেতিয়া তাত 'অঙ্ক' সমাপ্তি নকৰিলে উপায় নাই; কাৰণ, অঙ্ক সমাপ্তিত যৱনিকা

(ড্ৰপ্‌শ্চিন) পেলাই পৰৱৰ্ত্তী অঙ্কত পূৰ্ববৰ্ত্তী 'দৰ্শন'টোৰে পুনৰ অৱতাৰণা কৰাত সন্দেহৰ স্থল নোলায়, অস্বাভাৱিকতায়ো দেখা নিদিয়ে। 'টোপনিৰ পৰিণাম'ত তৃতীয় অঙ্ক প্ৰথম 'দৰ্শন'ৰ ঘটনাস্থলী 'জাইবৰৰ ঘৰ'। ইয়াৰ পৰৱৰ্ত্তী 'দৰ্শন'ৰ ঘটনাস্থলীও 'জাইবৰৰ ঘৰ'। তৃতীয় অঙ্কত জাইবৰক চিলনীয়ে ভাত খাবলৈ ভিতৰলৈ মাতি নিছে। চতুৰ্থ অঙ্কটো ভাত খাই উঠি শুবৰ সময়ৰ 'দৰ্শন'। গতিকে দুয়োটা দৃশ্যৰ মাজৰ কাল-ব্যৱধান ভালেখিনি নহলে অস্বাভাৱিকতা আহি পৰে। সেইবাবে ইয়াত সুকীয়া 'দৰ্শন'ৰ বদলি সুকীয়া 'অঙ্ক'ৰ অৱতাৰণা কৰাত যুক্তি নোহোৱা নহয়। 'কলিযুগ'তো তৃতীয় অঙ্ক ১ম 'দৰ্শন' 'গোলোকধাম' আৰু চতুৰ্থ অঙ্ক ১ম 'দৰ্শন' কৈলাস। দুয়োটা 'দৰ্শন'-স্থলী ৰঙ্গমঞ্চত নিশ্চয় একেটাই হব, সামান্য পাৰ্থক্যত 'দৰ্শন' পৰিৱৰ্ত্তন প্ৰায়ে কৰা নহয়। গতিকে নতুন অঙ্কৰ অৱতাৰণা নকৰিলে দৃশ্যান্তৰ প্ৰদৰ্শন কৰাটো অসম্ভৱ হয়। 'দুৰ্য্যোধনৰ উৰুভঙ্গ'ৰ ৩য় অঙ্ক ১ম 'দৰ্শন' দ্বৈপায়ন হ্ৰদ। ইয়াৰ পৰৱৰ্ত্তী 'দৰ্শন' 'অন্তৰীক্ষ'। 'দ্বৈপায়ন হ্ৰদ'ৰ ঘটনা নাটকৰ শীৰ্ষ বিন্দুও নহয়। গতিকে, ইয়াত অঙ্ক পৰিৱৰ্ত্তনত একো স্পষ্ট যুক্তি দেখা নাযায়। কোনো ঠাইত সাধাৰণ এষাৰ বচন বা এটি অকণমানি গীতৰ বাবেই এটা পূৰ্ণ 'দৰ্শন' অৱতাৰণা কৰা হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে 'দৰবাৰ' নাটত তিনি চাৰি শৰীয়া একো একোটা গীতেৰেই একোটা 'দৰ্শন' কৰা হৈছে। 'কলিযুগ'ৰ ৫ম অঙ্ক ২য় 'দৰ্শন' 'কলিযুগ' নামৰ ভূমিকাটোৰ এবাৰ 'স্বগতঃ' বচন মাথোন। বচনষাৰ কওঁতে এক মিনিটৰ ওপৰ সময় নালাগে, অথচ তাৰ বাবেই এটা সুকীয়া 'দৰ্শন'; 'দৰবাৰ'ৰ শেষ দৃশ্যটোত বচন নাই, কেৱল বিজুলী চক্‌মকোৱা মেঘৰ মাজত ৰজা আৰু ৰাণীৰ যুগল মূৰ্ত্তি দেখুউৱা হৈছে। ইয়াক তেওঁ "পট-সলনি" নাম দিছে, যদিও প্ৰকৃততে ইও এক বা আধা মিনিটৰ এটা সুকীয়া 'দৰ্শন'। অঙ্ক আৰু 'দৰ্শন' বিভাজন বিষয়ৰ এনেবোৰ বিসঙ্গতিৰ বাবে পাঠ্য বা কাব্য-ৰূপে ইয়াৰ বিপক্ষে কবলৈ একো নাই; কিন্তু দৃশ্য কাব্যৰূপে আপত্তি ওলায়। দুই এক মিনিটৰ অন্তৰে অন্তৰে মঞ্চৰ দৃশ্য পৰিৱৰ্ত্তন আমনিজনক, ৰস সঞ্চাৰৰ বাধক। ৰস সৃষ্টিৰ বাবে আনুষঙ্গিক বা আমোদজনক আৱশ্যকীয় বিষয় সংযোগ কৰি 'দৰ্শন'ৰ পৰিসৰ বৃদ্ধি কৰা কৌশল ৰাজখোৱা দেৱৰ কম। সেয়েহে বিষয় একোটা অতি পোনপটীয়া ভাবে উত্থাপন কৰিয়েই তাৰ সমাপ্তি ঘটাইছে আৰু নাটকীয় কলা-কৌশল প্ৰদৰ্শন-পথ বাধাপ্ৰাপ্ত হৈছে।

(২) **সঙ্গীত-বহুলতা**—তেওঁৰ নাট্যাৱলী সঙ্গীত-বহুল। ৰাজখোৱা কেৱল নাট্যকাৰেই নহয়, গীতি কৱিও। ১৯০৬ চনত ৰচিত 'বাঁহী' আৰু 'সক লবাৰ গান' তেওঁৰ সুকীয়া সুকীয়া গীতৰ পুথি। 'দৰবাৰ' দৰাচলতে এখন গীতি-নাটেই।

অন্যান্য কোনো কোনো নাট্যকাৰে ভাষা-বৈচিত্ৰ্যৰ যোগেদি যি নাট্য-বিনোদৰ

কৌশল দেখুৱায়, বাজখোৱাই গীতৰ যোগেদি এই প্ৰয়াস কৰিছে। তেওঁৰ গীতবোৰ দুভাগত ভগাব পাৰি—

(ক) চৰিত্ৰ-গত বা উক্তি-প্ৰত্যুক্তিমূলক।

(খ) বৰ্ণনামূলক বা নৈৰ্ব্যক্তিক।

এই দুবিধৰ ভিতৰতে হাস্য, করুণ আদি বিবিধ ৰসাত্মক গীত আছে। 'দক্ষযজ্ঞ'ত দক্ষৰজাই যেতিয়া শিব-পাৰ্বতীক যজ্ঞলৈ নেমাতিবলৈ স্থিৰ কৰিলে, দক্ষপত্নী প্ৰসূতিয়ে নাৰদৰ আগত গীতৰ যোগেদি যি মনোভাব প্ৰকাশ কৰিছে, সি চৰিত্ৰ-গত (বা প্ৰসূতিৰ ব্যক্তিগত উক্তিমূলক) আৰু করুণৰসাত্মক; (গীত)—"নাৰদ, ৰাখিবা মোৰ এই মিনতি। জনাবা সতীক দুখুনীৰ গতি" ইত্যাদি। নাৰদৰ উত্তৰ (গীত)—"ও হে মহাৰাণী, নোবোলা নোবোলা এনে কাতৰ বাণী" ইত্যাদি (১ম অঃ ২য় দৰ্শন)। ইও নাৰদৰ চৰিত্ৰ-গত আৰু প্ৰত্যুক্তিমূলক। 'কলিযুগ'ৰ ১ম অঙ্ক ১ম দৰ্শনত হাতত সোঁতা লৈ নন্দী-ভৃঙ্গীয়ে হিন্দী ভাষাত উক্তি-প্ৰত্যুক্তিমূলক গীত গাই ব্যক্তিগত ভাব প্ৰকাশ কৰিছে। 'তিনি ঘৈণী'ৰ ৭ম অঙ্ক ১ম দৰ্শনত অৰ্থাৎ অলিৰামৰ চোতালত হোৱা ধৰ্মযুগৰ অধিৱেশনত ঘোষা-পাঠ, ওজাপালীৰ গীত, বৰগীত, ব'ৰাগীৰ গীত আদি বিবিধ ৰস আৰু ৰূপৰ বিবিধ গীতৰ পৰিৱেশন কৰা হৈছে। এইখন নাটৰে অংশ বিশেষত তিনি ঘৈণীৰ মাজত অলিৰামে যিবোৰ গীত গাইছে, সেইবোৰ ব্যক্তিগত আৰু হাস্য-শৃঙ্গাৰ-ৰসাত্মক—

"বঢ়ালো হৃদয় মাজে অমিয়া প্ৰেমৰ বুলি।
নিয়তি সুন্দৰি সিটি চুমিছে ধৰাৰ ধূলি।" (৩য় অঃ)
"প্ৰেম সাগৰত বলে উটি উটি প্ৰেমৰ নাও
প্ৰেমৰ বাণ ওফন্দায় প্ৰেমভৰা প্ৰেমৰ বাও।" (৪ৰ্থ অঃ)

অপ্‌সৰী, গন্ধৰ্ব-গন্ধৰ্বী, কিন্নৰ-কিন্নৰী প্ৰভৃতিৰ গীতবোৰ প্ৰায়েই বৰ্ণনামূলক বা নৈৰ্ব্যক্তিক। পৌৰাণিক নাটত এনেবোৰ গীত অস্বাভাৱিক নহয়। কিন্তু বাজখোৱাই সামাজিক ধেমেলীয়া নাটবো ঠায়ে ঠায়ে এনেবোৰ গীত সংযোগ কৰি নাটবোৰত সাঙ্গীতিক মাধুৰ্য্য প্ৰদান কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছে; সামাজিক পৰিস্থিতিত অলৌকিকত্বৰ পৰশ পৰিছে। 'কলিযুগ' পৌৰাণিক ধেমেলীয়া নাট। ইয়াত 'অমৰাৱতী'ৰ দৃশ্যত অপ্সৰীগণ ওলাই "বুকু উদঙাই আঁজলি ভৰাই" "উলাহ প্ৰাণেৰে" "বিজুলী হাঁহিৰে" গীত গাইছে। 'দৰবাৰ'ৰ শেষৰ গীতটো অপ্সৰীৰ। বাজখোৱাৰ নাটকীয় গীত বোৰত ভাব বা ভাষাৰ গাম্ভীৰ্য্য খুব কম। সেইবোৰ কেৱল সুৰ-সজ্জত ৰচনা। ধেমেলীয়া নাটত এনে ৰচনাৰ বিপক্ষে কবলৈ একো নাই। কিন্তু গহীন নাটত এনে হোৱাটো বাঞ্ছনীয় নহয় যদিও, ই কালৰ প্ৰভাৱ বুলি সমৰ্থন নকৰিলে উপায় নাই।

সেই সময়ৰ অন্যান্য নাটৰ গীততো ভাব আৰু ভাষাৰ গাম্ভীৰ্য্য খুব কম। শেষৰ নাট কেইখনত মাত্ৰ তাৰ উন্নত অৱস্থা এটা আমাৰ চকুত পৰে—

'তিনি ঘৈণী' (১৯২৮) ৰ গীত :—

"বঢ়ালো হৃদয় মাজে অমিয়া প্ৰেমৰ পুলি।
নিয়তি সুৰঁৰি সিটি চুমিছে ধৰাৰ ধূলি॥
মাতিব নে ই জীৱনে,
মৰমতে ঘনে ঘনে,
পঞ্চমত কণ্ঠ তুলি প্ৰিয়তম প্ৰেমকুলি॥
বসন্ত মলয়া আৰু,
চলিবনে কোৱা বাৰু,
জীৱন ৰহস্য মাজে বুৰিছো আজি সমূলি॥"

('তিনি ঘৈণী'—৩য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)

স্বৰচিত গীতৰ উপৰিও কোনো কোনো ঠাইত নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব সৃষ্টিৰ বাবে বিয়া-নাম, বিহু গীত, বৰগীত, গ'ৰখীয়া গীত, অনা-অসমীয়া (বিশেষকৈ হিন্দী) গীত, সংস্কৃত শ্লোক আদিৰ সংযোগ পৰিলক্ষণীয়।

অনুকাৰ শব্দাৱলীৰ ভিত্তিত ৰচিত তেওঁৰ সঙ্গীত কেইটামানেও ৰস সৃষ্টিত অৰিহণা যোগাইছে। 'দুৰ্য্যোধনৰ উৰুভঙ্গ'ত অৰণ্যৰ দৃশ্য এটাত ভূত-প্ৰেতবোৰে এনে গীত গায়—

"মেচেলা মেচেল্ কেচেলা কেচেল্ নাচ।
লিউ লিউ পিউ হিউ ফেচ্ ফুচ্ ফাচ্"॥ ইত্যাদি

(৪র্থ অঙ্ক ১ম দৰ্শন)

সেইদৰে 'দক্ষযজ্ঞ'ত ভূতপ্ৰেতবোৰে গায়—

"কেহেং খেতেতাক্ খ্ৰীক্" ইত্যাদি।

(৫ম অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)

(৩) অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ—'চোৰৰ সৃষ্টি'ত ৰাজখোৱাই এঠাইত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগো কৰিছে, যেনে,—

"কৃষ্ণ—হে প্ৰাণেশ্বৰী;
কৰিছিলো পৰিহাস জানা স্বজনীৰে
অভিন্ন শৰীৰ আৰু অভিন্ন হৃদয় ইত্যাদি।

বাধা—প্ৰাণনাথ,

কলীয়া কেশুৰা মোৰ মহাপ্ৰিয় বস্তু
মুবুজিলা দোহ অই! কলীয়া ডাৱৰ
উৰি ফুৰে যেৱে বায়ু বাহনত উঠি,
চাই থাকো একে থিৰে চকু নপচাৰি"।

(৭ম অঃ ১ম দৰ্শন)

চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা (খৃঃ ১৮৭৪—১৯৬১)

[মধুলেহী বৃত্তিধৰ]

মেঘনাদ-বধ (খৃঃ ১৯০৪)
ভাগ্য-পৰীক্ষা (১৯১৬)
তিলোত্তমা-সম্ভৱ (১৯২৯)
ৰাজৰ্ষি (১৯৩৭)
সীতা (?)

১৭৯৬ শক (খৃ ১৮৭৪ চনত) চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ জন্ম হয়। ১৮৯২ চনত তেওঁ প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা 'পাছ' কৰি কলিকতাত কলেজীয়া শিক্ষা লয়গৈ আৰু এফ্-এ 'পাছ' কৰি কলিকতাত বি-এ পঢ়িবলৈ লওঁতেই পিতৃ-বিয়োগ হয়। ইয়াৰ পিছত তেওঁ আইন পঢ়ি যোৰহাটত ওকালতি কৰেহি আৰু আজীৱন স্বাধীন ব্যৱসায় ৰূপে চাহ-খেতিত আত্ম-নিয়োগ কৰে; লগে লগে ৰাজহুৱা কাম আৰু সাহিত্য ক্ষেত্ৰত নানা ভাবে অৰিহণা যোগাই সম্মান লাভ কৰে। ১৯১৮ চনত তেওঁ অসম সাহিত্য সভাৰ দ্বিতীয় অধিৱেশনত সভাপতিত্ব কৰিছিল; অসমৰ প্ৰতিনিধি স্বৰূপে দুবাৰকৈ ঘূৰণীয়া মেজমেলত যোগ দি অসমৰ অভিমত ব্যক্ত কৰিছিল। ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট কেইখনৰ উপৰিও তেওঁ 'কামৰূপ জীয়াৰী' আৰু 'বিদ্যুৎ-বিকাশ' নামৰ দুখন সুদীৰ্ঘ কাব্য ৰচনা কৰে। 'ৰঞ্জন' (১৯২৭) তেওঁৰ উৎকৃষ্ট ধেমেলীয়া পত্নপুথি। ইয়াৰ উপৰিও সাময়িক প্ৰবন্ধ পাতি, 'বহ্নকোষ' আদি বৰুৱাদেৱৰ কীৰ্তিভূমিৰ উজ্জ্বল সম্পদ। ১৯৬১ চনৰ ২৬ অক্টোবৰৰ দিনা তেওঁ স্বৰ্গী হয়।

সেইদিনত অসমত ইংৰাজী শিক্ষাৰ প্ৰথম পৰোভৱ; বঙ্গভাষা আৰু সাহিত্যৰ অবাধ অৱস্থিতি। খ্যাতনামা বঙ্গীয় কবি-সাহিত্যিকৰ উৎকৃষ্ট ৰচনা সমূহলৈ অসমীয়া সাহিত্যানুৰাগীৰ মন স্বাভাৱিকতে আকৃষ্ট হব ধৰিলে। প্ৰতিবেশী ৰাজ্য এখনৰ প্ৰখ্যাত সম্পদ সমূহৰ প্ৰতি দৃষ্টি পৰাটো স্বাভাৱিক। যশস্বী কবি মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ 'মেঘনাদ বধ' আৰু 'তিলোত্তমা সম্ভৱ কাব্য'ৰ ৰস আস্বাদনৰ বাবে চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাদেৱৰ ৰসগ্ৰাহী মন ব্যাকুল হৈ পৰিল। তেওঁৰ 'মেঘনাদ-বধ' আৰু 'তিলোত্তমা-

সম্ভৱ' নাট এই ৰসাস্বাদনৰ মূৰ্ত্ত ফল। 'ভাগ্য-পৰীক্ষা' ইংৰাজী গল্পৰ আভাস-সম্পন্ন অসমীয়া নাট। বঙলা সাহিত্যৰ প্ৰতি ৰকৰাদেৱৰ মোহ বাল্যকালৰ পৰাই আছিল। অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতিৰ অভিভাষণত তেওঁ নিজেই এঠাইত কৈছে—"মই তাহানি স্কুলত পঢ়াকালত বঙালী কবিতা লিখিবলৈ চেষ্টা কৰি ল'ৰা ধেমালি কৰিছিলো।"

নাট্যকাৰ আৰু বিষয়-বস্তু—'জোনাকী যুগ'ৰ নাট্যশিল্পী চন্দ্ৰধৰে 'মেঘনাদ'ক লৈ 'ভাগ্য-পৰীক্ষা' কৰিলে। পৰীক্ষাত কৃতকাৰ্য্য হৈ 'তিলোত্তমা' সৃষ্টি কৰিলে। কৃতী পৰীক্ষাৰ্থীৰ 'ৰঞ্জন' দেখি ওচৰ-চুবুৰীয়া ৰঞ্জিত হৈ পৰিল।

খনিকৰে চানেকি আগত ৰাখি প্ৰতিমাৰ গঢ় দিয়ে। শিল্পী সাহিত্যিক সকলো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। তেওঁৰ কেউখন নাটৰ জুমুঠিৰ আলম সৰহভাগেই তেওঁৰ নিজা নহয়। 'মেঘনাদ-বধ' আৰু 'তিলোত্তমা-সম্ভৱ' মাইকেল মধুসূদনৰ সেই নামৰ কাব্যৰ অঙ্গবিশেষৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত; অৱশ্যে কাব্য আৰু নাট একে বস্তু নহয়। ওপৰে ওপৰে চালেই বুজা যায় দুয়োটাৰে মাজত মিলতকৈ অমিলৰ ভাগেই অধিক। মধুসূদনৰ পুথি মানুহে পঢ়িছিল বা শুনিছিল, চন্দ্ৰধৰৰ খন পঢ়িছিল, শুনিছিল, চাইছিলো; ধূপ-ধূনা লগাই আদৰ-সাদৰকৈ নি বুকুত সাৱটি লৈছিল। 'ভাগ্য-পৰীক্ষা'ৰ আলম আৰব্য উপন্যাস। কথাই কথাই অসমীয়াই ভাগ্যক ধিয়ায়। "ভাগ্যৰ লেখন হায় নাযায় খণ্ডন"—অসমীয়াৰ যাউতি-যুগীয়া প্ৰবচন। সেয়েহে, পানীৰামক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্যকাৰে প্ৰমাণ কৰি দেখুৱালে—

"ভাগ্য যাৰ উদয় হৰ
মাটি ফুটি ধন ওলাব।"

ভাগ্যৰ মেৰপাকত পৰা পানীৰামৰ আলৈ-বিলৈখন দেখি দৰ্শকে হা-হুমুনিয়াহ চাৰে, আকৌ থিতাতে উন্নতি দেখি স্বস্তি বোধ কৰে। "ভাগ্যকন্যা", "ধনকন্যা" কৰিৰ অপূৰ্ব্ব সৃষ্টি। কন্যা দুগৰাকীৰ জেউতিত ৰঙ্গমঞ্চ জিলিকি উঠে, দৰ্শক আপোন-পাহৰা হয়। নাট কেইখনত চন্দ্ৰধৰক ভাগ্যধৰ বুলিবৰো থল আছে। 'অসাৰ সংসাৰ ভাই, ইয়াত সকাম নাই' লেখকৰ এই দৰ্শনো ইয়াত নিহিত। সুন্দ-উপসুন্দই পৰস্পৰ যুদ্ধ-ৰাগৰ কৰি যেতিয়া প্ৰাণত্যাগ কৰিলে, কৰিয়ে গাইছে—

"অসাৰ অসাৰ ই দেহ
বিষৱৎ বিষয় বৰ্জিলো।
আছেনে সকাম কিবা জীৱনত বাকী?"

('তিলোত্তমা-সম্ভৱ')

সেইদৰে, হৰিশ্চন্দ্ৰৰ ত্যাগৰ অদ্ভুত মহিমা দেখি ৰ'ৱাগীয়ে গায়—

"দুদিনীয়া দেহা কোনোবা এদিন
থাকিব ইয়াতে পৰি
কওঁতা নহব আতমা কেতিয়া
গুচি যাব কেনি উৰি।" ('ৰাজৰ্ষি')

এই নাটকতে 'নিয়তি'য়ে এঠাইত বিনায়—

"ইয়ালৈকে অত অতপালি......
পৰিলেই যায় পাবলৈ নাই
যেনে কচুপাতৰ পানী টুপি।"

পঞ্চাঙ্ক 'মেঘনাদ-বধ' চন্দ্ৰধৰৰ প্ৰথম নাট; কুৰি শতিকাৰ আদি ভাগত অসমৰ প্ৰায়বোৰ ৰঙ্গমঞ্চতে ই আদৰ-সমাদৰ লাভ কৰে। ইয়াৰ পাতনিত আছে—"ইয়াৰ আগেয়ে অসমীয়া ভাষাত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দেৰে লিখা কোনো নাটক ওলোৱা নাই"—নাট্যকাৰৰ এই উক্তি সচাঁ নহয়। কিয়নো, ইয়াৰ আগতে ১৯০০ খৃষ্টাব্দত গোহাঞিবৰুৱাৰ 'জয়মতী' আৰু ১৯০১ চনত দেৱনাথ বৰদলৈৰ 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ' নাট ছপা হৈ গৈছে আৰু তেতিয়ালৈকে প্ৰকাশিত নাটৰ ভিতৰত এই দুখনতেই অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দই পোন প্ৰথম নাটকত স্থান পায়। অৱশ্যে অপ্ৰকাশিত নাটত এই ছন্দৰ আভাস দিহিং সত্ৰৰ কৈৱল্যানন্দন দেৱৰ ৰচনাত অষ্টাদশ শতিকাতে পোৱা গৈছে—

[দ্ৰঃ 'অপ্ৰকাশিত অষ্টীয়া নাট' ১ম আধ্যা ৭ম পট]

মেঘনাদ-বধ—'মেঘনাদ-বধ' নাটখনৰ মূল ভেটি ৰামায়ণ। মাইকেলৰ 'মেঘনাদ-বধ' কাব্যৰ কাব্যগুৰু বাল্মীকি আৰু হোমাৰ। ৰামায়ণ-কাহিনীৰ মহৎ আৰু স্নিগ্ধ কবিত্বৰ ওপৰত ইলিয়াদ কাহিনীৰ উজ্জ্বল প্ৰভাৱ পৰি মাইকেলৰ কাব্যই এক অভূতপূৰ্ব্ব ৰূপ লৈ দেখা দিছে।

সীতাহৰণৰ প্ৰতিশোধৰ বাবে ৰাম-লক্ষ্মণ প্ৰমুখ্যে ৰঘু-কুলপুঙ্গৱ সকলে ৰাৱণ-মেঘনাদ প্ৰমুখ্যে ৰাক্ষস-কেশৰীৰ ওপৰত জপিয়াই পৰে। লক্ষ্মণৰ হাতত মেঘনাদ নিহত হয়। কাহিনীৰ মূল ৰামায়ণ হলেও, নাট্যকাৰে মধুসূদন দত্তৰ কাব্য-কাহিনীৰ ওপৰতহে নাট্যপ্ৰদীপ জ্বলালে; কেৱল কাহিনীতে নহয়, ভাষা আৰু প্ৰকাশ ভঙ্গীতো; তলত ইয়াৰ দ্যুতিমান উদাহৰণ দাঙি ধৰা হ'ল। মেঘনাদে ৰণক্ষেত্ৰলৈ নিজে যাবলৈ ওলাই ৰাৱণক এইদৰে বাধা দিছে—

"বৰ্ত্তমান থাকোতে ই দাস
সামান্য ৰামেৰে যদি

নিজে ৰণ কৰে লঙ্কেশ্বৰে,
টুটিব নিশ্চয় এই
চিৰ-বীৰ-প্ৰসবিণী লঙ্কাৰ গৌৰৱ ;
ইন্দ্ৰই হাঁহিব,
ই দাসৰ প্ৰাণে নসহিব,······
··· ··· ···
ৰাঘৱক দুবাৰ জিনিছো,
তৃতীয় বাৰেৰে হওক নিবাৰ ইবাৰ।"

(১ম অঃ ২ দৃঃ)

বঙ্গ কবিয়েও কৈছে—

"রাজেন্দ্র! থাকিতে দাস, যদি যাও রণে
তুমি, এ কলঙ্ক পিতঃ ঘুষিবে জগতে।
হাসিবে মেঘবাহন; রুষিবেন দেব
অগ্নি। দুইবার আমি হারানু রাঘবে;
আর একবার, পিতঃ, দেহ আজ্ঞা মোরে
দেখিব এবার বীর বাঁচে কি ঔষধ।"

(১ম সর্গ)

নাৰীৰ শৌৰ্য্য-বীৰ্য্য প্ৰশংসা কৰি প্ৰমীলাই সখীয়েক বাসন্তীক এঠাইত কৈছে—

"কি কোঁৱা বাসন্তি
সাগৰত পৰো বুলি,
ওলায় যেতিয়া নদী পৰ্ব্বত বিদাৰি,
কাৰ সাধ্য ৰোধে তাৰ গতি ;
ৰক্ষৰ বোৱাৰী মই দানৱ জীয়াৰী,
মেঘনাদ স্বামী মোৰ বাৰণ শহুৰ ;
মইনো কৰোনে ভয় ভিক্ষুক ৰামক?" (১ম অঃ ৫ম দৃঃ)

একে প্ৰসঙ্গতে বঙ্গ কবিয়ে কৈছে—

"কি কহিলা বাসন্তী! পর্বত গৃহ ছাড়ি
বাহিরায় যবে নদী সিন্ধু উদ্দেশে
কার হেন সাধ্য যে সে রোধে তার গতি?

দানৱ-নন্দিনী আমি, ৰক্ষকুল বধূ,
ৰাবণ শ্বশুৰ মম, মেঘনাদ স্বামী
আমি কি ডৰাই সখি ভিখাৰী ৰাঘবে? (৩য় সৰ্গ)

নাটত ৰামৰ অমানুষিক শক্তি স্মৰি দূতে এঠাইত কয়,—

"পৰম মায়াবী ৰাম,
মৰি প্ৰাণ পালে পুনৰপি।" (১ম অঃ ১ম দৃশ্য)

বঙ্গ কাব্যতো ধাত্ৰীৰ মুখত শুনা যায়—

"হায় পুত্ৰ মায়াবী মানব
সীতাপতি। তব শৰে মৰিয়া বাচিল।" (১ম সৰ্গ)

ব্যাকৰণৰ বিধিবদ্ধ নিয়ম লঙ্ঘন কৰি মাইকেলে স্বেচ্ছাতে বহুতো নাম-ধাতু প্ৰয়োগ কৰিছে, যেনে—স্তুতিলা (স্তুতি কৰিলে), শাস্তিলা (শাস্তি কৰিলে), ধ্বনিলা (ধ্বনি কৰিলে), পদাৰ্পিলা (পদাৰ্পণ কৰিলে)। নাটতো এনে প্ৰয়োগ বহুতো আছে যেনে প্ৰদানিম, আহ্বানিছো, আবিৰ্ভাবা, নিৰ্মাণি আদি। অসমীয়াত অপ্ৰচলিত শব্দৰ প্ৰয়োগো দুই এটা মাইকেলৰ অনুকৰণতেই দিয়া হৈছে, যেনে— "নিমিষতে উতৰিম মই" (উতৰিম অৰ্থাৎ উলতিম)।

॥ নাট্যকাৰৰ মৌলিকত্ব ॥

মূল বিষয়ত বঙ্গ কবিৰ ওচৰত ঋণী হলেও, স্থান বিশেষে নাট্যকাৰৰ মৌলিকত্বৰ অঙ্কুৰ চকুত নপৰি নেথাকে—

(১) নাট্য প্ৰয়োজন সিদ্ধিৰ বাবে বঙ্গ কবিৰ চৰিত্ৰ সংখ্যা হ্ৰাস আৰু কল্পিত চৰিত্ৰ-সংখ্যা বৃদ্ধি কৰা হৈছে। অপ্সৰা সমূহ, সৰ্বানন্দ, শম্ভূ আদি কাল্পনিক চৰিত্ৰ।

(২) কাব্য-গত চৰিত্ৰ বিশেষৰ উক্তি নাটত নাট্য প্ৰয়োজন অনুসৰি চৰিত্ৰান্তৰত দিয়া হৈছে, যেনে, কাব্যত বীৰবাহুৰ মৃত্যু বাতৰি শুনি মেঘনাদৰ ধাত্ৰীয়ে আক্ষেপ কৰে—

"হায় পুত্ৰ, মায়াবী মানব
সীতাপতি; তব শৰে মৰিয়া বাচিল।" (১ম সৰ্গ)

নাটত ধাত্ৰীৰ চৰিত্ৰটো বাদ দি নাট্যকাৰে এই একেষাৰ কথাকে দূতৰ মুখত অন্যান্য বচন-প্ৰসঙ্গতে প্ৰকাশ কৰিলে এইদৰে—

"পৰম মায়াবী ৰাম—
মৰি প্ৰাণ পালে পুনৰপি"। (১ম অঃ)

(৩) সখী বা অপ্সৰাসকলৰ বিবিধ সঙ্গীত-সমাৱেশৰ যোগেদি একোটি নাট্যোপযোগী ৰমণীয় পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰা হৈছে, যেনে—

"বীৰ মেঘনাদে ধীৰে ধীৰে থিৰ গগন ঢাকি যায়।"

এই গীতটিয়ে প্ৰমোদ কাননৰ মনোহৰ চিত্ৰটি দাঙি ধৰাৰ অলপ পাছতেই "মোহন মোহিনী মূৰতি কেনে চোৱা......" গীতটিয়ে মেঘনাদ-প্ৰমীলাৰ মধুৰ দাম্পত্য জীৱনৰ এটি আভাস দিয়ে। কেৱল এয়ে নহয়, মেঘনাদৰ মৃত্যুজনিত কৰুণ ৰস গাঢ় কৰাতো ই সহায় কৰিছে। সেইদৰে শেষৰ "প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা ছবি কিনো মনোময়" গীতটি দম্পতিৰ পাৰলৌকিক মিলন-মাধুৰী-সূচক।

(৪) শঙ্কু, সৰ্বানন্দ ধেমেলীয়া চৰিত্ৰ, গহীন ৰসৰ মাজত বিনোদ-বিশ্ৰাম (Dramatic relief)ৰ উৎকৃষ্ট মৌলিক উপাদান।

(৫) মাইকেলৰ কাব্য চতুৰ্দশাক্ষৰী অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ-বদ্ধ ৰচনা। নাটত ছন্দৰ লগত গদ্যও আছে; ছন্দ প্ৰায়েই চতুৰ্দশাক্ষৰী নহয়। কোনো কোনোৱে ইয়াক 'গৈৰীশ ছন্দ' নামেৰে অভিহিত কৰে।

(৬) গদ্যৰ ভাষা সহজ সৰল। সৰ্বানন্দ-শঙ্কুৰ কথা-বতৰাত নিভাঁজ অসমীয়া গাঁৱলীয়া বচন-ৰীতি চকুত পৰে।

চৰিত্ৰাঙ্কন—মূল ৰামায়ণত ৰক্ষকুলৰ চৰিত্ৰবোৰৰ ওপৰত যি হেয় ভাৱ স্থাপন কৰা হৈছে, মাইকেলৰ কাব্যত তেনে হোৱা নাই; কবিয়ে ৰক্ষকুলৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰকে সহানুভূতিশীল দৃষ্টিৰে চাইছে, প্ৰতিটোৱেই সাধু, সজ, উদাৰ, তেজস্বী।

মেঘনাদ আদৰ্শ বীৰ। ৰাঘৱৰ হাতত বীৰবাহুৰ মৃত্যু-বাতৰি শুনি তেওঁ ৰণৰ বাবে উন্মাদল হৈ পৰিল। পিতৃ-মাতৃৰ বাধা নেমানি ভাৰ্য্যাৰ অনুৰোধ উপেক্ষা কৰি ৰণোন্মত্ত মেঘনাদ দেশপ্ৰেমত উতলা হৈ তেওঁলোকক বুজনি দিয়ে—

"ইন্দ্ৰজিৎ মই
থাকে মানে বিন্দুমাত্ৰ শোণিত দেহত
প্ৰাণপণে কৰিম সমৰ।"

পিতৃ-মাতৃৰ আদেশ-আশীৰ্বাদ শিৰোধাৰ্য্য কৰি তেওঁ নিকুম্ভিলা যজ্ঞস্থলীত উপস্থিত হয়গৈ আৰু বিজন বনত একমনে একধ্যানে অগ্নি উপাসনাত বহে। খন্তেকৰ পিছতে হঠাৎ তেওঁ এক দেৱোপম মূৰ্ত্তি দেখি চক্ খাই উঠে আৰু তাকে অগ্নিমূৰ্ত্তি বুলি ভাবি বাঞ্ছিত বৰ ভিক্ষা কৰে। তেতিয়া লক্ষ্মণে আত্ম-পৰিচয় দি নিষ্ঠুৰভাৱে কাপুৰুষৰ দৰে ধ্যানমগ্ন ৰক্ষ-কোঁৱৰক আক্ৰমণ কৰিবলৈ প্ৰস্তুত হয়। কিন্তু মেঘনাদ যুদ্ধনীতি-বিশাৰদ, আদৰ্শ বীৰ। তেওঁ কয় নিৰস্ত্ৰজনক আক্ৰমণ কৰা যুদ্ধনীতি নহয়, শাস্ত্ৰ-সম্মত নহয়। কিন্তু দৈৱবলত বলীয়ান লক্ষ্মণে যুক্তি-বিচাৰ একোকে নেমানি নিৰস্ত্ৰ

মেঘনাদক আক্ৰমণ কৰে। মেঘনাদেও একো উপায় নেপাই অগ্নিপূজাৰ সামগ্ৰীৰেই আত্মৰক্ষাৰ বাবে প্ৰতিপক্ষৰ সৈতে যুদ্ধ কৰি বীৰত্বৰ পৰিচয় দিলে। লক্ষ্মণে প্ৰশংসা কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল—

"ধন্য বীৰ ইন্দ্ৰজিত—
বিনা অস্ত্ৰে যুজি মোক বিতত কৰিলে॥"

লক্ষ্মণৰ আক্ৰমণৰ লগে লগে দেৱগণেও তেওঁক নিষ্ঠুৰ নিদাৰুণ ভাৱে আক্ৰমণ কৰে। তথাপিও বীৰপুত্ৰ মেঘনাদৰ মুখত একেবাৰ মাথোন নিৰ্ভীক বচন বাৰে বাৰে শুনা যায়—

"মেঘনাদ মই মৃত্যুক নকৰো ভয়।"

লক্ষ্মণৰ হাতত তেওঁ নিহত হল সঁচা, কিন্তু বীৰত্ব আৰু মানৱীয়ত্বৰ গুণত তেওঁ জগতত আদৰ্শ স্থাপন কৰিলে। পত্নী প্ৰমীলাৰ সৈতে দিব্যৰূপ ধাৰণ কৰি দুয়ো বিমানত উঠি সৰগলৈ যাত্ৰা কৰিলে।

মিল্টনৰ 'পেৰেডাইজ লষ্ট' ('Paradise lost') কাব্যত দেৱতাসকলৰ তুলনাত 'চেতান' (Satan)ৰ চৰিত্ৰই প্ৰাধান্য লাভ কৰাৰ দৰে মাইকেলৰ কাব্যত মেঘনাদৰ চৰিত্ৰই প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। বৰুৱাৰ নাটতো তাৰেই অনুশীলন।

স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ প্ৰতিও অনুৰূপ দৃষ্টিভঙ্গী এই নাটকৰ বৈশিষ্ট্য। প্ৰমীলা সতী-সাধ্বী, পতিপ্ৰাণা-পতিব্ৰতা দানবদুহিতা, অথচ, বীৰাঙ্গনা, অসীম শক্তি-সম্পন্না। প্ৰমীলাৰ চৰিত্ৰাঙ্কন মাইকেলৰ নিজা। এই বীৰাঙ্গনা প্ৰমীলাৰেই নিৰ্ভীক নিনাদ শুনা যায় এইদৰে—

"ৰিপুৰ বিপুল দল ছিন্নভিন্ন কৰি
বাহুৰ বলেৰে মই পশিম পুৰীত,
নতুবা ত্যজিম প্ৰাণ ভীষণ ৰণত;
এই মোৰ অব্যৰ্থ প্ৰতিজ্ঞা।" (২য় অঃ ১ম দৃঃ)

মন্দোদৰীৰ মৰমী অন্তৰখনি একোবাৰ মৰমতে যেন পমি যায়। অপত্য-স্নেহত বিগলিত-হৃদয় মন্দোদৰীয়ে পুত্ৰবধুৰ মঙ্গল বাঞ্ছা কৰি ঈশ্বৰত আত্মনিবেদন কৰে।

ভাগ্য-পৰীক্ষা—ইয়াৰ কাহিনীভাগ 'আৰেবীয়ান্ নাইট্‌চ্' ('Arabian Nights')ৰ সাধুকথা এটাৰ ওপৰত স্থাপিত; সাধুটোৰ নাম 'The story of the merchant who lost his luck'; সাউদ এজনৰ ভাগ্য বিপৰ্যয়ৰ বিষাদ-কাহিনী-গঁথা এই বিদেশী সাধুটোৰেই প্ৰতিধ্বনি উঠিছে নাটখনৰ পানীৰামৰ চৰিত্ৰত। হীন-চৰিত্ৰ পানীৰামক লৈ ভাগ্যকন্তা আৰু ধন-কন্তাই খেলা কৰিছে। ভাগ্যদেৱী সুপ্ৰসন্না নোহোৱা গতিকে পানীৰামে ধনৰ টোপোলা হাতত পায়ো হেৰুৱাবে।

অথচ, যেতিয়া ভাগ্য উদয় হ'ল হেবোৱা ধন আপোনা-আপুনি আহি হাতত পৰিল। ভাগ্য-বলক সমৰ্থন কৰি সেয়েহে নাট্যকাৰে গায়—

"ভাগ্য যাৰ উদয় হব
মাটি ফাটি ধন ওলাব।"

'ভাগ্য-পৰীক্ষা' পঞ্চাঙ্ক ৰূপক (Allegorical drama); পানীৰামৰ চৰিত্ৰত ফুটি উঠিছে সৰ্ব্বসাধাৰণ মানুহৰ জীৱন সংগ্ৰামৰ স্বৰূপটি। ভাগ্য-বিশ্বাস ভাৰত সংস্কৃতিৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। নায়ক পানীৰামক ভাগ্যকন্যাৰ হাতত পুতলা ৰূপে চিত্ৰিত কৰি নাট্যকাৰে ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ এই দিশটোৰ এটি সুন্দৰ উদাহৰণ দাঙি ধৰিছে। এনে ৰূপক শ্ৰেণীৰ সাধুকথাও অসংখ্য।

তিলোত্তমা-সম্ভৱ—'মেঘনাদ-বধৰ' দৰে 'তিলোত্তমা-সম্ভৱ' নাটৰ আখ্যান-আধাৰ মাইকেলৰ 'তিলোত্তমা-সম্ভৱ কাব্য'। নাটখনি চাৰি-অঙ্কীয়া, পৌৰাণিক।

দেৱতাক পৰাজয় কৰি স্বৰ্গৰাজ্য লাভ হেতু দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ হৈ সুন্দ-উপসুন্দ নামৰ দানৱ-ভ্ৰাতৃদ্বয়ে ব্ৰহ্মাক স্তুতি কৰি বৰ লাভ কৰিলে যে ভ্ৰাতৃ-বিৱাদ নঘটিলে তেওঁলোক চিৰদিন অমৰ হৈ থাকিব পাৰিব। ইয়াৰ ফলত ইন্দ্ৰ-প্ৰমুখ্যে দেৱগণ স্বৰ্গচ্যুত হ'ল। তেতিয়া তেওঁলোকৰ পৰামৰ্শত ভ্ৰাতৃ-ভেদৰ উপায় উদ্ভাৱন হ'ল। এয়ে বিশ্ব-বিমোহিনী অনিন্দ্য-সুন্দৰী তিলোত্তমাৰ সৃষ্টিৰ হেতু—বিশ্ব-সৌন্দৰ্য্য তিল-তিলকৈ আহৰণ কৰি বিশ্বকৰ্ম্মাই তিলোত্তমা নিৰ্ম্মাণ কৰিলে। এই সুন্দৰীক লাভ কৰিবৰ বাবে সুন্দ-উপসুন্দ উন্মত্ত হৈ পৰে, ভ্ৰাতৃ-বিৱাদ ঘটে আৰু সেয়ে অৱশেষত দুয়োৰে মৃত্যু ঘটায়। দেৱকুলে স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলায়।

আলোচনা—নাট্যপ্ৰয়োজন অনুসৰি মাইকেল কাব্যৰ চৰিত্ৰ সংখ্যা হ্ৰাস কৰি ইয়াত দুই-এক নতুন চৰিত্ৰ সংযোগ কৰা হৈছে। সুন্দ-দানৱৰ সখিয়েক বঞ্জন আৰু সৈনিক কৰ্মচাৰী নিৰঞ্জন, খৰিভাৰী নগৰীয়া, সৌভাগ্যকন্যা, অপ্সৰী আদি নতুন চৰিত্ৰ। সেইদৰে সুদীৰ্ঘ কাব্য কাহিনীৰো ভালেখিনি হ্ৰাস ঘটিছে। মাইকেলে ৰাত্ৰি, নিদ্ৰা, স্বপ্ন আদিক তেওঁৰ কাব্যত বিভিন্ন চৰিত্ৰ ৰূপে উপস্থাপন কৰিছিল। এই অনুকৰণ নাট্যকাৰেও বহুলভাবে কৰাত নাটখনে এটি অভিনৱ কাব্যিক ৰূপ ধাৰণ কৰিছে আৰু এই বিষয়ত ই তেওঁৰ 'ভাগ্যপৰীক্ষা'ৰ সৈতে কিছু দূৰ সমিল। 'মেঘনাদ-বধ' আৰু 'ৰাজৰ্ষি' ইমান কাব্যিক হোৱা নাই। 'মেঘনাদ বধ'ৰ দৰে ইয়াতো নাট্যকাৰে বঙ্গকবিক ঠাইবিশেষে হুবহু অনুকৰণ কৰাৰ প্ৰত্যক্ষ চানেকি দুটামান দাঙি ধৰা হল—

সুন্দ-উপসুন্দৰ মাজত বিৰোধ সৃষ্টিৰ অভিসন্ধি ভাবি কাৰ্ত্তিকে ইন্দ্ৰৰ আগত নিজৰ মত প্ৰকাশ কৰিছে—

অনুমতি কৰে যদি সুৰপতি,
যাওঁ মই, দ্বন্দ্ব যুদ্ধ আহ্বানি বুলিম
তেওঁলোক দুজনৰ যেয়ে শ্ৰেষ্ঠ বীৰ
সেয়ে যুদ্ধ কৰা মোৰ সমে।
কোন বীৰে স্বাকাৰ কৰিব পাৰে নিজৰ ন্যূনতা ?
সুন্দে কব, 'বীৰ চূড়ামণি মই',
উপসুন্দে নসহে ই কথা—
ভায়ে ভায়ে লাগিব বিৱাদ,
দুয়োকো বধিম মই বিধিৰ কৃপাত।" (৩য় অঃ ১ম দৃশ্য)
"দেহ, ওহে দেবকুলপতি,
দেহ অনুমতি মোরে, যাই আমি যথা
বলে সুন্দ-উপসুন্দ দুরন্ত অসুর।
যুদ্ধার্থে আহ্বানি গিয়া ভাই দুই জনে ;
শুনি মোর শঙ্খধ্বনি, রুষিবে অমনি
উভয় ;—কহিব আমি, 'তোমাদের মাঝে
বীরশ্রেষ্ঠ বীর যে, বিগ্রহ দেহ আসি।'
ভাই ভাই বিরোধ হইবে এ হইলে।
সুন্দ কহিবেক আমি বীর চূড়ামণি ;
উপসুন্দ এ কথায় সায় নাহি দিবে
অভিমানে। কে আছে গো কহ দেবপতি,
রথিকুলে, স্বীকারে যে আপন ন্যূনতা ?
ভাই ভাই বিবাদ হইলে, একে একে
বধিব উভয়ে আমি বিধির প্রসাদে।" (মাইকেল কাব্য)

বকণে কয়—

"যি ক'লে অলকা-নাথে মানিলো সকলো,
ধনে লোভ, লোভে পাপ, পাপে মৃত্যু
স্বৰূপ ই কথা।

কিন্তু, ধন ক'ত পাব ধনপতি ?

আছেনে আমাৰ সেই
আগৰ বসুধা শ্যামা বহু-প্ৰসৱিনী ?" (৩য় অঃ ১ম দৃঃ)

"যাহা কহিলে সত্য, যক্ষকুলপতি!
অর্থে লোভ, লোভে পাপ, পাপ নাশকারী।
কিন্তু ধন কোথা এবে পাবে ধনপতি?
কোথা সে বসুধা শ্যামা, বসুসুধারিণী।"

(মাইকেল কাব্য)

তিলোত্তমা সৃষ্টিৰ-বাবে দেৱতা সকলে ব্রহ্মাৰ পৰা এই আদেশ পায়—

জগতত আছে যত
স্থাবৰ জঙ্গম ভূত
সকলোৰে সৌন্দর্য্যৰ
মিহলাই এতিল এতিল
নির্ম্মাণোৱা সুন্দৰী যুৱতী মূর্ত্তি
বিশ্ব-বিমোহিনী।"

"ত্রিলোকে আছয়ে যত স্থাবর জঙ্গম,
ভূত, তিল তিল সবা হইতে লইয়া
সৃজ এক প্রমদারে ভব-প্রমোদিনী।" (মাইকেল কাব্য)

'ৰঞ্জন' নামটোৰ প্রতি চন্দ্রধৰ বৰুৱাৰ যেন এটা এৰাব নোৱোৰা মোহ। 'ৰঞ্জন' নামেৰে তেওঁৰ এখন কবিতা পুথি আছে। 'তিলোত্তমা-সম্ভৱ'ত 'ৰঞ্জন', 'নিৰঞ্জন' দুটা ধেমেলীয়া চৰিত্র।

ৰাজর্ষি ঃ—ই এখনি তিনি-অঙ্কীয়া পৌৰাণিক নাটক। ৰচনাকাল ১৮৫৯ শক (১৯৩৭ খৃঃ)। নাটকৰ বিষয়বস্তু ৰাজর্ষি হৰিশ্চন্দ্র ৰজাৰ উপাখ্যান। আধাৰগ্রন্থ মার্কণ্ডেয় পুৰাণ আৰু কৃত্তিবাসী ৰামায়ণ। ইন্দ্রপুৰীত এবাৰ নৃত্য-গীত পৰিৱেষণত তাল ভঙ্গ কৰাৰ বাবে অপ্সৰীগণক ইন্দ্রই স্বর্গভ্রষ্ট হবলৈ অভিশাপ দিয়ে। নাৰদৰ আশীর্ব্বাদত আৰু ৰাজর্ষি হৰিশ্চন্দ্রৰ অনুগ্রহত এওঁলোক সংসাৰ বন্ধনৰ পৰা মুক্তি লাভ কৰি পুনৰ স্বর্গগামী হয়। মৃগয়া উপলক্ষে ৰজা হৰিশ্চন্দ্র এবাৰ বনলৈ আহে আৰু তেওঁলোকক বন্ধন-মুক্ত কৰোতে ভীষণ কোলাহল হয়। সেই বনতেই বিশ্বামিত্র ঋষি তেতিয়া তপস্যা-ৰত আছিল। ঋষিৰ তপস্যা ভঙ্গ হল; তাৰ বাবে হৰিশ্চন্দ্র ৰজাক দোষী বুলি জানিব পাৰি তেওঁৰ ওপৰত অগ্নি-পৰীক্ষা আৰম্ভ হ'ল। ঋষিয়ে বিচাৰিলে তেওঁৰ দানশক্তিৰ পৰিচয়, ৰাজশক্তিৰ মহিমা। ঋষিৰ ইচ্ছাত দেৱতাসকলে ছদ্ম-বেশ ধৰি ৰজাৰ দান-ধর্ম্মৰ নানা ভাবে প্রমাণ চাব ধৰিলে। দান কৰি কৰি ৰজা সর্ব্বস্বান্ত হ'ল। অৱশেষত অদ্বিতীয় দানবীৰ ৰূপে "দেৱতা-

সকলৰ পৰা স্বীকৃতি লাভ কৰি ৰজাই হৃতৰাজ্য ঘূৰাই পালে। ৰাজৰ্ষিৰ গৌৰৱ দিক্‌বিদিক্ বিয়পি পৰিল।

মাৰ্কণ্ডেয় পুৰাণ-অন্তৰ্গত এই উপাখ্যান লৈ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ পোনপ্ৰথম কাব্য 'হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান' ৰচনা কৰে; পূৰ্ণকান্ত দেৱশৰ্ম্মাই পোনপ্ৰথম ৰচনা কৰে 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক' (খৃঃ ১৮৯৩); ৰত্নেশ্বৰ মহন্তৰ 'হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান' (অপ্ৰকাশিত খৃঃ ১৯০৪) এই বিষয়বস্তুৰ দ্বিতীয় নাটক। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'ৰাজৰ্ষি' এই বিষয়ৰ তৃতীয় নাটক (প্ৰকাশিত)। প্ৰথম আৰু তৃতীয়খন নাটকৰ বিষয়বস্তু সম্পৰ্কীয় পাৰ্থক্য বিশেষ একো নাই। (দ্বিতীয়খন দুষ্প্ৰাপ্য হোৱা গতিকে তাৰ বিষয়ে একো জনা নাযায়)। বাকী দুয়োখন নাটকৰ ওপৰত কৃত্তিবাসী ৰামায়ণৰ প্ৰভাৱ পৰিছে। কৃত্তিবাসী ৰামায়ণৰ 'কালু' দুয়োখন নাটতে একে ধৰণৰ চৰিত্ৰৰূপে অঙ্কিত হৈছে। অৱশ্যে চন্দ্ৰধৰৰ নাটত কালুৰ বচন মাধ্যম হিন্দী।

অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ নাটখনিৰ গৰিমা। পূৰ্ণকান্তৰ নাটত ইয়াৰ অভাৱ। দুয়োখন নাটতে অপেশ্বৰীগণৰ নৃত্য-গীতেৰে ৰাজৰ্ষি হৰিশ্চন্দ্ৰৰ পুনৰ সিংহাসন-আৰোহণ দৃশ্য দেখুৱাই "মধুৰেণ সমাপয়েৎ" উক্তিৰ মৰ্মৰক্ষা কৰি মৃদু-মধুৰ সামৰণি মৰা হৈছে। পূৰ্ণকান্তৰ নাটত মৃতপুত্ৰক কোলাত লৈ হৰিশ্চন্দ্ৰ আৰু শৈব্যাই চিতাত জাপ দি মৃত্যু বৰণ কৰিবলৈ উদ্যত; ই কৃত্তিবাসী ৰামায়ণৰ অনুকৰণ। এই দৃশ্যই নাটখনিত ৰৌদ্ৰৰসৰ অৱতাৰণা কৰি পৰিসমাপ্তি ৰোমাঞ্চকৰ কৰি তুলিলে। চন্দ্ৰধৰে এই দৃশ্যটো বাদ দি মৃত পুত্ৰৰ পুনৰ্জীৱন প্ৰাপ্তি দেখুৱাইছে। মূল বিষয়ত অভিন্ন হলেও চন্দ্ৰধৰৰ ৰচনাই এইৰূপ নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব হেৰুৱালে।

তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

(১) চন্দ্ৰধৰৰ কেউখন নাটেই সঙ্গীত-প্ৰধান; সঙ্গীতেৰে নাটৰ পাতনি মেলি সঙ্গীতেৰেই তাৰ সামৰণি মৰা হয়। আকস্মিক দ্বৈত সঙ্গীত প্ৰতিখন নাটৰে নাট্য-বিনোদৰ অন্যতম আলম। 'তিলোত্তমা-সম্ভৱ'ৰ এঠাইত তিনিজনীয়া সঙ্গীত পৰ্য্যন্ত এই উদ্দেশ্যেৰেই দিয়া হৈছে। ৰসমধুৰ পৰিৱেশ সৃষ্টিয়েই তেওঁৰ এনে সংযোজনাৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। 'ভাগ্য-পৰীক্ষা'ত পানীৰামে যেতিয়া ছদ্মবেশী ধনকন্তাৰ পৰা এশ-টকীয়া ধনৰ মোনা এটি পায়, সিজন আনন্দত উতাৱল হৈ পৰে। এই খিনিতে তেওঁৰ ঘৈণীয়েকৰ সৈতে এটা দ্বৈত সঙ্গীত দিয়া হৈছে—

পানী—"জেতুকী-মাক আজি বহালো,
মাণিকী—জেতুকী-বাপেক আজি বহালো" ইত্যাদি।

'তিলোত্তমা-সম্ভৱ'ত লিগিৰা-লিগিৰী এহালে পৰস্পৰ প্ৰেম-মতলীয়া হৈ গাইছে—

লিগিৰা—"আহ বেটি তোক ভাল দেখিছো বিয়া কৰাই থওঁ।

লিগিৰী—আহ তেনে তোৰ এবাৰ বাক কাণক উঠি লওঁ"—ইত্যাদি।

ইয়াতে 'ৰাত্ৰি' 'নিদ্ৰা' আৰু 'স্বপ্ন'ৰ মাজত তিনি-জনীয়া সঙ্গীত এটাবো সন্নিৱেশ।

(২) তেওঁৰ পৌৰাণিক নাট্যাৱলীত অপাৰ্থিৱ চিত্ৰ আৰু চৰিত্ৰাৱলীৰ মাজত পাৰ্থিৱ চিত্ৰ আৰু চৰিত্ৰাৱলীৰ সমাৱেশ লক্ষণীয়, যেনে—'মেঘনাদ বধ'ত শঙ্কু, সৰ্বানন্দ; 'তিলোত্তমা সম্ভৱ'ত ৰঞ্জন, ৰঞ্জন-পত্নী, নিৰঞ্জন, খৰিভাৰী আদি। সৰ্ব্বানন্দৰ ডিঙিত লগুণ, কপালত ফোট, মূৰত টিকনি; তেওঁৰ ব্যৱসায় হল "আশীৰ্ব্বাদ-কৰণ", "দক্ষিণা-গ্ৰহণ" আদি। ৰঞ্জন আৰু তেওঁৰ পত্নীৰ মাজত ঘটা দাম্পত্য-কলহত পাৰ্থিৱ চিত্ৰৰ জিলিকনি চকুত লগা—ৰঞ্জনে পত্নীক কয়, "মোক ভাং-কুটা মাৰিডাল হেন দেখ কিয়? বোলে—"যাৰ যহত শাঁখা সেন্দুৰ, তাকে পাত ভোকোৰা এন্দুৰ।" খৰি-ভাৰী এজনে অইন এজনক কৈছে—"আজি খৰিভাৰী, কাইলৈ ছুৱৰী, পৰহিলৈ কিবা এটা, তাৰ পাচদিনা বৰুৱা, ফুকন, এইদৰে দোপতদোপে তুলি নিলেহে বনত মন পৰে।" 'তিলোত্তমা-সম্ভৱ'ৰ এইটো অসমীয়া চিত্ৰ।

(৩) তেওঁৰ কেউখন নাটতে কল্পনা-সুন্দৰীৰ লীলা-তৰঙ্গই নাট্যকাৰৰ ভাব-বিলাসী মনটোৰ পৰিচয় দাঙি ধৰে। ভাগ্য কন্যা, ধন কন্যা, বনদেৱী, অপ্সৰী, নৰ্ত্তকী আদি কৱি-কল্পনাৰ বিচিত্ৰা সুন্দৰী।

(৪) নাট্যকাৰ হৰ্ষ-পৰিণতি-প্ৰয়াসী; 'ভাগ্য পৰীক্ষা', 'তিলোত্তমা-সম্ভৱ'ৰ পৰিণতি সম্পূৰ্ণ হৰ্ষাত্মক; 'মেঘনাদ বধ' আৰু 'ৰাজৰ্ষি' মূলতঃ বিষাদাত্মক হলেও পৰিণতিত হৰষৰ পৰশ আছে।

(৫) শব্দালঙ্কাৰ-অৰ্থালঙ্কাৰৰ ফুল-চন্দনেৰে সাহিত্য-সৌৰভ বৰ্দ্ধন কৰি দৃশ্য-বিশেষৰ পূত পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰাত নাট্যকাৰ সিদ্ধহস্ত।

চানেকি—"ধন্য লঙ্কাপুৰী,
জগতত অনুপম ঐশ্বৰ্য্য তোমাৰ।
গোলাপ পানীৰ
মনোৰম যমুনাৰে বেৰিছে নগৰ,
সুবৰ্ণৰ ঘাট আৰু ৰজতৰ পাৰ;
স্ফটিকৰ যত ৰাজ-আলি—
জলে তাত বন্তি শাৰী শাৰী
তুচ্ছ কৰি চন্দ্ৰিমাৰ দুৰ্বল পোহৰ।" ['মেঘনাদ বধ']

"আলিয়ে আলিয়ে শোভে
শাৰী শাৰী প্ৰদীপৰ খুটা;
আন্ধাৰ ৰাতিত জ্বলে নগৰত
তৰাৰ মালাৰ দৰে
অগণন বৈদ্যুতিক প্ৰদীপ উজ্জ্বল
ঠায়ে ঠায়ে সুন্দৰ যমুনা।" ['ভাগ্য পৰীক্ষা']

(৬) অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ বহুল প্ৰয়োগ তেওঁৰ ৰচনা-কৌশলৰ অন্যতম গুণ। চতুৰ্দশাক্ষৰী-শাৰীৰ লগতে ঠায়ে ঠায়ে কম-বেছি অক্ষৰ-যুক্ত শাৰীবো সমাৱেশ দেখা যায়।

চানেকি—"কিৰূপে লক্ষ্মণ আহি সোমাল পুৰীত!
হায় প্ৰভু, উচিত নে তোমাৰ ই কাম?
নিজৰ ঘৰত আনি সুমালা চোৰক,
চণ্ডালক বহুৱালা ৰাজ আসনত!
কি ক'ম তোমাক আৰু?
গুৰুজন তুমি, পিতৃ তুল্য মোৰ।
এৰা দ্বাৰ, যাওঁ মই"। ['মেঘনাদ বধ']

ইয়াত প্ৰথম চাৰি শাৰী চতুৰ্দশাক্ষৰী, পাছৰ কেইশাৰী নহয়।

(৭) অসাৰ সংসাৰ আৰু ভাগ্য বিশ্বাসৰ প্ৰবল উচ্ছ্বাসে তেওঁৰ চিন্তাধাৰাত ভাৰতীয় সংস্কাৰৰ জেউতি পেলায়। 'ভাগ্য-পৰীক্ষা' ভাগ্য বিশ্বাসৰেই মূৰ্ত্ত প্ৰতীক। অন্যান্য নাটকেইখনতো এই ভাবৰ বিচ্ছিন্ন পৰশ পাবলৈ আছে।

চানেকি—"অসাৰ অসাৰ ই দেহ। বিষৱৎ বিষয় বৰ্জিলো।" ('তিলোত্তমা-সম্ভৱ'); "দুদিনীয়া দেহা কোনোবা এদিন—থাকিব ইয়াতে পৰি" ('ৰাজৰ্ষি')।

৮ম পট

'জোনাকী'ৰ আঁৰত সেৱক-বৃন্দ

(উনবিংশ শতিকাৰ শেষ আৰু বিংশ শতিকাৰ আদিৰ পৰা)

জালত পৰিলেও সিংহই তাৰ বংশানুগত বল-বিক্রমৰ কথা নেপাহৰে। বঙলা ভাষা-সাহিত্যৰ কবলত পৰিও অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য-প্রেমী অসম-কেশৰী কেবা গৰাকিয়েও কিদৰে তৰ্জন-গৰ্জন কৰি আত্ম-প্রকাশৰ উৎকট চেষ্টা কৰিছিল, সি চিৰদিন আমাক উৎসাহ আৰু প্রেৰণা দি থাকিব। 'জোনাকী'ৰ জেউতিত আত্মপ্রকাশৰ বাট মুকলি হ'ল, বঙলা ভাষা-সাহিত্যৰ জাল-যন্ত্রণাৰ কিছু উপশম ঘটিল; শিল্পী-সাহিত্যিক থুলে আত্মপ্রকাশৰ সিংহ-নিনাদ কৰি আগবাঢ়ি আহিল।

সাৱিত্ৰী-সত্যৱান (খৃঃ ১৮৯১)—ৰায়বাহাদুৰ কনকলাল বৰুৱা, গোপালকৃষ্ণ দে, ৰজনী বৰদলৈ।

এই নাটখন ৰচনাৰ সময়ত ৰজনী বৰদলৈ মানুহ-পিয়ল কামত গুৱাহাটীত আছিল [দ্রঃ 'মোৰ সাহিত্যিক জীৱনৰ অতীত কাহিনী' বাঁহী ৪৯৭ শকাব্দ]। বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ মতে তেজপুৰত অভিনীত হোৱা প্রথম অসমীয়া নাট এইখনেই আৰু এই একেখনেই গুৱাহাটীতো অভিনীত হয়। ইয়াত থকা এটা গীত এই—

"এনে অসময় গ'ধূলি সময়
বনলৈ নেযাবি তই,
বাঘ সিংহ কত আছে শত শত
দেখিলে লাগিব ভয়।" ইত্যাদি।

শকুন্তলা (খৃঃ ১৮৯২)—লিখক ?

'সাৱিত্ৰী-সত্যৱান'ৰ পিছত 'শকুন্তলা' নামৰ নাট এখনৰ কথা পোৱা যায়। 'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক'ৰ 'অনুষ্ঠান পত্র'ত নাট্যকাৰ পূৰ্ণকান্ত শৰ্মাই লিখিছে যে ১৮৯২ চনত 'শকুন্তলা' নামৰ নাট এখন গুধৰণিৰ বাবে তেওঁক দিয়া হৈছিল। নাটখনি প্রকাশিত নে অপ্রকাশিত জনা নাযায়। শুধৰণিৰ বাবে দিয়া বিষয়টোলৈ চাই অপ্রকাশিত যেন লাগে। ইয়াৰ আগতে ১৮৮৭ খৃষ্টাব্দত লম্বোদৰ বৰাৰ সংস্কৃতৰ পৰা ভাঙনি কৰা 'শকুন্তলা' নাটখন প্রকাশ হয়। এই নামৰ নাট এখন হৰেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱাৰো আছিল বুলি শুনা যায়। 'শতাব্দীৰ মাজেদি ডিব্রুগড়' নামেৰে এটা

প্ৰবন্ধত লক্ষ্মীকান্ত দত্তই লিখিছে যে 'শকুন্তলা'ৰ ৰচক পূৰ্ণকান্ত শৰ্মা। কিন্তু 'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক'ৰ নাট্যকাৰজনৰ উক্তিয়ে এই কথা সমৰ্থন নকৰে। তেওঁৰ উক্তি অস্পষ্ট। হলেও, এই 'শকুন্তলা'ৰ ৰচক 'অভিমন্যুবধ-প্ৰণেতা' ভাৰতচন্দ্ৰ দাস হব পাৰে বুলিও ধাৰণা হয়।

[প্ৰাচীন আৰু আধুনিক ৰীতিৰ দোমোজাত]

কনকনাথ গগৈ—অসমীয়া সুভদ্ৰাহৰণ নাট (১৯০৪ খৃঃ)—কনকনাথ গগৈ উত্তৰ লক্ষীমপুৰ মাইনৰ স্কুলৰ দ্বিতীয় শিক্ষক আছিল। নাটখনৰ বৈশিষ্ট্য—

(১) অঙ্কবিভাগ-বৰ্জিত (ইয়াত চৈধ্যটা গৰ্ভাঙ্ক আছে)।

(২) বঙালীসুৰ-সঙ্গত অসমীয়া গীত।

(৩) আৰম্ভণীত দুটা বন্দনা-গীত (এটা কৃষ্ণ-স্তুতি, ইটো বাগ্‌দেৱী-স্তুতি)। ইয়াত নাট্যকাৰৰ আত্মপৰিচয়ো কিঞ্চিৎ আছে আৰু ই অঙ্কীয়া নাটৰ ভণিতা-সূচক। ভাষা আৰু ৰচনা ৰীতিত ই কোনো ঠাইত প্ৰাচীন আৰু কোনো ঠাইত আধুনিক;

(৪) কোনো কোনো ঠাইত চৰিত্ৰৰ গদ্য বচনসমূহ পূৰ্ববৰ্ত্তী গীতৰ অৰ্থানুসৃত, কোনো ঠাইত গীতসমূহ পূৰ্ববৰ্ত্তী গীতৰ অৰ্থব্যঞ্জক। এই বিষয়ত ই অঙ্কীয়া নাট-সদৃশ।

অৰ্জুনৰ সৈতে সুভদ্ৰাৰ মিলন-ৰহস্য মহাভাৰতৰ অন্যতম অমৃত আখ্যান। অসমীয়া নাট্যকাৰে এই আখ্যানক আধুনিক দৃষ্টিভঙ্গীৰে চাই পৌৰাণিক সাঁচত ঢালিবৰ প্ৰয়াস কৰিছে। এই প্ৰয়াসত সংস্কৃত, বঙলা, প্ৰাচীন অসমীয়া আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ সংযুক্ত প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট।

সংস্কৃত নাটৰ প্ৰভাৱ—অৰ্জুনক দেখি সুভদ্ৰাই প্ৰমীলাক এঠাইত কয়, "বৌ, মোক ধৰি লোৱাহি। কাঁইটে ফুটিলে; মই যাব নোৱাৰো।" ইয়াত কালিদাসৰ 'অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্' নাটকৰ প্ৰভাৱ আছে; এইদৰে শকুন্তলাই তেওঁৰ সখীয়েকক কৈছিল।

অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰভাৱ—অৰ্জুনৰ ৰূপ-গুণত ভোল গৈ সুভদ্ৰাই গদ্য-বচন একাকিৰ লগতে এটি গীত জুৰি নাটকীয় পৰিস্থিতি মনোৰম কৰিছে; গীত—

"দেখি অৰ্জুনৰ মুখ সখিহে মোৰ প্ৰাণ জ্বলে,
সুন্দৰ মুখ সুঠাম, জিনি শতকোটি কাম,
সেই মুখ দেখি সখি মন মোৰ মুগ্ধ হৈল" ইত্যাদি।

(২য় গৰ্ভাঙ্ক)।

এই গম্ভানুসৃত গীত অঙ্কীয়া নাটৰ অনুকৰণত ৰচিত।

প্ৰাচীন অসমীয়া পদাৱলীৰ প্ৰভাৱ—অৰ্জুনে যেতিয়া যদুবংশৰ সৈতে ৰণ কৰিবলৈ উদ্যত হয়, সাত্যকিয়ে কয় যে সুভদ্ৰাৰ সৈতে তেওঁৰ বিৱাহ স্থিৰ হৈছে আৰু তেওঁ অৰ্জুনক আদৰিবলৈ আহিছে—

"যুদ্ধবেশ কৰাহা পৰিহাৰ, ওহে বীৰবৰ,
নাজানি কুমৰ সবে কৰিলেক ৰণ,
শুনি হইয়াছে দুখী গদাধৰ হলধৰ,
যতেক যাদৱগণ হৈয়ো একমন,
তোমাক সুভদ্ৰা দানে কৰিয়াছে অঙ্গীকাৰ,
ৰণবেশ তেজি আঁহা আনন্দে দ্বাৰকাপুৰ।"

(১৪শ গৰ্ভাঙ্ক)

শঙ্কৰোত্তৰ অঙ্কীয়া নাট কিছুমানত এনেধৰণৰ প্ৰাচীন অসমীয়া ভাষাৰ পদ সন্নিৱিষ্ট আছে। গতিকে ইও অঙ্কীয়া নাটৰেই প্ৰভাৱ। এই শেষ দৃশ্যত বৈৱাহিক কাৰ্য্য সম্পন্ন হয়। নাট্য-বস্তু মিলনান্ত ৰূপে শেষ হয়। নাটখনিৰ মূল্যাঙ্কন প্ৰাচীন আৰু আধুনিক ৰীতিৰ দোমোজাত।

দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা (১৮৮৫-১৯৬১ খৃঃ)

পাৰ্থ-পৰাজয় (১৯০৬) **বালিবধ** (১৯০৮)
চন্দ্ৰাৱলী (১৯০৭)

১৮৮৫ খৃষ্টাব্দত যোৰহাটত দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাৰ জন্ম হয়; পিতাকৰ নাম কমলেশ্বৰ শৰ্মা। ১৯০৬ চনত বি-এল্ পাছ কৰি তেওঁ ওকালতি কৰে আৰু '১১ চনত ই-এ-চি পদ লৈ চৰ্কাৰী চাকৰি-জীৱন আৰম্ভ কৰে। ওকালতি কৰি থকা সময়ৰ ভিতৰতে তেওঁ ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট তিনিখনেৰে তেওঁৰ সাহিত্য-বেদী প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে। চৰ্কাৰী চাকৰিত আশু পদোন্নতি লাভ কৰি তেওঁ ক্ৰমান্বয়ে মহকুমাধিপতি (এচ্-ডি-ও), জিলাধিপতি (ডি-চি), 'ডাইৰেক্টৰ অৱ লেণ্ড্ ৰেকৰ্ডচ্' আৰু 'একচাইজ্ কমিচনাৰ' আদি বিষয়বাব পায়। চৰ্কাৰী কামৰ এনে গুৰুভাৰ গ্ৰহণ কৰিও শৰ্মাই কাব্য-সেৱন অভ্যাস এৰা নাই। 'অঞ্জলি' (১৯১০), 'নিৱেদন' (১৯২০) তেওঁৰ অপূৰ্ব কাব্যকোষ। প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্ত্য সাহিত্যৰ মিলন-যজ্ঞত সেই সময়ৰ যি দুই-চাৰি গৰাকি অসমীয়া হোতাই আহুতি প্ৰদান কৰিছিল, তাৰ

ভিতৰত শৰ্মা অন্যতম। দৃশ্যকাব্য আৰু শ্ৰব্যকাব্যৰ অঞ্জলি লৈ আত্মনিবেদন কৰি এদিন তেওঁ গাইছিল—

"আমি ভাও লৈ লৈ বিশ্ব ভাওনা
সদায় পাতিব লাগিছো,
আমি ঠিক ভাৱৰীয়া হাঁহি কান্দি নাচি
নিজ ভাও দিব জানিছো।"

এইদৰে সংসাৰ ৰঙ্গমঞ্চত বিবিধ ভাও দি ১৯৬১ চনত শৰ্মাই ইহধাম ত্যাগ কৰিলে।

ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ছোৱাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম দশকৰ ভিতৰত অসমীয়াত প্ৰায় কুৰিখনমান পৌৰাণিক নাট প্ৰকাশিত হয়। ইয়াৰ ভিতৰত চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা আৰু দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাৰ নাটবোৰ ভাষা-সাহিত্য আৰু মঞ্চ শৈলীৰ ফালৰ পৰা অধিক গুণ-সম্পন্ন। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা মাইকেলৰ ওচৰত ধৰুৱা হলেও, স্বকীয় প্ৰতিভা বিস্তাৰত অক্ষম হোৱা নাই। মৌমাখিয়ে নানা ঠাইৰ পৰা মধু বিন্দু আনি মৌচাক বান্ধে; সেই মৌৰ গুণত হাজাৰ হাজাৰ কণ্ঠই আৰোগ্যলাভ কৰে; মানৱ জগতৰ উপকাৰ সাধন হয়; দেৱতায়ো তৃপ্তি লাভ কৰে। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ নাট্যাৱলী এই দৃষ্টিৰে বিচাৰ কৰি তাৰ মানদণ্ড নিৰ্ণয় কৰিব লাগিব (স্থানান্তৰত 'চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা' দ্ৰঃ)। চন্দ্ৰধৰৰ পিছতে কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম দশকত গুণানুসাৰে দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাৰ স্থান। 'পাৰ্থ-পৰাজয়' ভাব-মধুৰ নাট আৰু সেইবাবে প্ৰধানকৈ সজ্জন আৰু বিদ্বান সমাজতহে বেছি সমাদৃত। 'বালি-বধ' অধিক কলা-কৌশল-সম্পন্ন নাট। চৰিত্ৰাঙ্কনৰ সফলতা, পৰিস্থিতি স্থাপনৰ পটুতাই নাটখনিক এসময়ত জনসাধাৰণৰ মাজত উচ্চ আসন দিব পাৰিছিল। 'পাৰ্থ-পৰাজয়'ৰ 'অন্ধ মালিনী' লিটনৰ 'পম্পেৰ প্ৰলয় কাহিনী'ৰ (Lytton's 'The last days of Pompei') 'The blind flower Girl'ৰ আঁচত গঢ় দি তোলা এটি মধুৰ চৰিত্ৰ। 'বালি-বধ'ত ৰাক্ষস দুটা কথাই-বতৰাই লঙ্কাৰ ৰাক্ষস নহয়, দুয়োটা যেন অসমীয়া নদাই-ভদাই, কুৰি শতিকাৰ আদি ছোৱাৰ অসমীয়া চহা গাৱঁলীয়া। 'গা-ধন' দি ছোৱালী বিয়া কৰোৱা প্ৰথা সেই সময়ত অসমৰ গাঁৱে-ভূঞে কোনো কোনো অঞ্চলত প্ৰচলিত আছিল। এই ৰাক্ষস দুটাই গা-ধন দিয়াৰ বিষয় লৈয়েই কথা মহাভাৰতৰ পাতনি মেলিছে। বৃন্দাবনৰ ৰাধা-কৃষ্ণৰ মধুৰ প্ৰেমলীলা ভাৰতীয় জনগণৰ ভকতিৰ সম্পদ, আমোদৰ বস্তু। সেয়েহে শৰ্মাই সঙ্গীত মাধ্যমত কৃষ্ণলীলা মাধুৰ্য্যবো বিতৰণ ব্যৱস্থা কৰিছে। 'পাৰ্থ-পৰাজয়'ৰ আধাৰ-গ্ৰন্থ মহাভাৰত। কিন্তু কবি নাট্যকাৰৰ সৃজনী শক্তিক বন্ধ কৰে এনে সাধ্য কাৰ। যি য'তে সুবিধা পায় ত'তে আপোন মনে প্ৰতিভা বিস্তাৰ কৰে। বৰুৱাৰী

মহাভাৰতত ‘পুণ্ডৰিক’ নামৰ চৰিত্ৰ এটা আছে। ই এটা নাগ-শিশু। কিন্তু শৰ্মাৰ নাটত ই বভ্ৰুবাহনৰ ভৃত্য, অসমীয়া জতুৱা ভাব-ভঙ্গিমাৰে আত্মপ্ৰকাশ কৰা ইও এটা বিতোপন চৰিত্ৰ। ৰাজপুৰোহিত ‘ধৰ্মদাস’ আৰু ‘ৰাজকবি’ কল্পনা-প্ৰসূত চৰিত্ৰ বিশেষ।

‘বালি-বধ’ৰ আখ্যান ৰামায়ণ-আশ্ৰিত। অসমীয়া মানুহৰ মুখে মুখে শুনা যায় “বালি বীৰ বলি বীৰ অৰ্দ্ধ হনুমান, নহৰও মুপজিৰও কৰ্ণৰ সমান”—এই লৌকিক পদ ফাকিয়েই সম্ভৱ নাট্যকাৰক ‘বালি-বধ’ৰ আখ্যান-ভাগক দৃশ্যকাব্যৰূপে মঞ্চোপযোগী কৰি সজাবলৈ প্ৰেৰণা দিছিল। ৰামায়ণৰ কিষ্কিন্ধ্যা কাণ্ডত এই আখ্যান পোৱা যায়। সীতা উদ্ধাৰৰ বাবে ৰামে যেতিয়া লঙ্কাযাত্ৰা কৰে, তেওঁ যাওঁতে বাটত কিষ্কিন্ধ্যা ৰাজ্যৰ অধিপতি বালিৰ সৈতে মিত্ৰতা কৰে। ৰামায়ণৰ দৰে ইয়াতো বান্দৰ চৰিত্ৰত মনুষ্যত্ব আৰোপ কৰি চিত্ৰিত কৰা হৈছে। সেই অনুসাৰে ইয়াত তাৰা এগৰাকী সতী-সাধ্বী পতিব্ৰতা নাৰী; সুগ্ৰীৱ জ্ঞান-গম্ভীৰ সুধীৰ সুস্থিৰ পুৰুষ-প্ৰৱৰ; অঙ্গদ এটি কৰ্ত্তব্যপৰায়ণ, স্থিৰ-মতি ল'ৰা, ৰুমা সতী নাৰী। স্বৰূপানন্দ কাল্পনিক চৰিত্ৰ, বালি আৰু সুগ্ৰীৱৰ ধৰ্মোপদেষ্টা গুৰু। ৰামৰ হাতত বালি বধ হ'ল, কিন্তু ই নাটকীয় পৰিণতি কৰুণ কৰিব পৰা নাই। শেষ দৃশ্যত কিষ্কিন্ধ্যাৰ অধিপতি ৰূপে সুগ্ৰীৱৰ ৰাজ্যাভিষেক আৰু অঙ্গদৰ যুৱৰাজ মনোনয়নে নাটখনিক সুখান্ত পৰ্য্যায়লৈ লৈ যায়, “বিয়োগান্তং ন নাটকম্” সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্ৰৰ বিধি অনুসৃত হয়।

অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী (খ্ৰীঃ ১৮৮৫-১৯৬৭)

ৰুক্মিণী হৰণ (খ্ৰীঃ ১৯০৮; অপ্ৰকাশিত)

জয়দ্ৰথ-বধ (ৰচনা আনুমানিক খ্ৰীঃ ১৯১১ ; প্ৰকাশ খ্ৰীঃ ১৯৬১)

বিশ্বনাট্য (খ্ৰীঃ ১৯২০ ; ‘চেতনা’ ১ম বছৰ ২য় সং)

উচ্চ স্কুলীয়া বা কলেজীয়া শিক্ষা লাভ নকৰাকৈয়ে যি কেইজন প্ৰতিভাশালী অসমীয়া সাহিত্যিকে সৰু-সুৰা হলেও সাহিত্যৰ উচ্চ দেউল একোটি নিৰ্মাণ কৰি থৈ গ'ল, তাৰ ভিতৰত অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰীৰ নাম উল্লেখ নকৰি নোৱাৰি। অসীম সাহস আৰু বিপুল উদ্যমক সাৰথি কৰি তেওঁ সাহিত্য-ক্ষেত্ৰত প্ৰৱেশ কৰিছিল, আৰু সেই সাহেই তেওঁৰ সাহিত্যৰ বীজ। ৰাইজে তেওঁক ‘অসম-কেশৰী’ সজ্ঞা দিলে, অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতি পাতিলে। কবি আৰু গল্পকাৰ বা সাংবাদিকৰূপে তেওঁৰ বিভিন্ন অৱদান আছে, নাট্যকাৰ ৰূপে সিমান নাই। তেওঁ তিনিখন মাথোন নাট লিখিছিল; তাৰে প্ৰথমখন ‘ৰুক্মিণী হৰণ’ (ৰচনা ১৯০৮

চন) এতিয়াও অপ্ৰকাশিত; দ্বিতীয়খন পৌৰাণিক নাট 'জয়দ্ৰথ-বধ' (ৰচনা আনুমানিক ১৯১১; প্ৰকাশ ১৯৩১ চন)। দুয়োখনৰে ৰচনাৰ পটভূমিত ৰহস্য জাল আছে। ১৯০৮ চন; ৰায়চৌধুৰী তেতিয়া চফল ডেকা। পঢ়াশলীয়া' বিদ্যা কম হলেও লেখনী তীখৰ।

চৰ্কাৰ-বিৰোধী মনোবৃত্তি লৈ স্বাধীন জাতিৰ মাজত স্বাধীনতাৰ বীজ মন্ত্ৰ বপন কৰি নাট ৰচনা কৰিলে তেওঁ 'বন্দিনী ভাৰত'। বিদেশী-বিজাতিৰ কবলত বন্দিনী হৈ থকা ভাৰত মাতৃক বন্ধন-মুক্ত কৰা ভাৰতীয় জাতিৰে কৰ্ত্তব্য। এই মহামন্ত্ৰ উচ্চাৰিত হ'ল সমস্বৰে সমদলে। নাটকীয় পৰিস্থিতি উদ্‌ভৱ হ'ল। ভাৰতী আইৰ চকু চুল-চুলীয়া হ'ল; অযুত সন্তানৰ সংযুক্ত প্ৰয়াসৰ অন্ত পৰিল। নাট-খনিৰ সফল অভিনয় হৈ গ'ল। কিন্তু বিদ্ৰোহাত্মক বুলি কৰ্তৃপক্ষই তাৰ প্ৰকাশ বন্ধ কৰিলে।

'জয়দ্ৰথ-বধ'-ৰচনাৰ পটভূমি নিৰ্মিত হয় ১৯১১ চনত। ভাৰত সম্ৰাট পঞ্চম জৰ্জ আৰু সম্ৰাজ্ঞী মেৰী ভাৰতত পদাৰ্পণ কৰিব; দিল্লী মহানগৰীৰ ৰাজদৰবাৰত তেওঁলোকে ৰাজ-মুকুট পিন্ধি অভিষিক্ত হব। সেই উপলক্ষে সমগ্ৰ ভাৰতত মহোৎসৱৰ বিৰাট আয়োজন; নাচ-গান অভিনয় আদিৰ বিপুল ব্যৱস্থা। বৰপেটাত এই উপলক্ষে অভিনয়ৰ বাবে নাট-বাছনিৰ আলাপ-আলোচনা চলিল। ৰায়চৌধুৰী প্ৰমুখ্যে দুই চাৰিজনে অসমীয়া নাটৰ অভিনয় হব লাগে বুলি মত প্ৰকাশ কৰিলে যদিও, তেওঁলোকৰ কথা সমজুৱাই গ্ৰাহ্য নকৰিলে। শেষত গৈ বঙালী' নাটেইহে মঞ্চাৰ শুৱনি কৰিব লগীয়াত পৰিল। স্বদেশ-প্ৰেমাপ্লুত ৰায়চৌধুৰীৰ মনত একুৰা জুই জ্বলি উঠিল—আৰু কেইমাহমানৰ পিছতেই এই অগ্নি-দগ্ধ ব্যক্তিজনৰ কাপত উদ্‌ভৱ হল 'জয়দ্ৰথ-বধ', পাঁচ-অঙ্কীয়া ছিন্ন অমিত্ৰ ছন্দবদ্ধ সুদীৰ্ঘ নাট।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ কূটনীতিত মায়াদেৱীৰ মায়াৰ কূটজালত সূৰ্য্যাস্তৰ ভিতৰতে জয়দ্ৰথ-বধ কাৰ্য্য অৰ্জুনৰ দ্বাৰা সম্পন্ন হৈ যায়। ই মহাভাৰতীয় কাহিনী। কিন্তু 'বন্দিনী ভাৰত'ৰ স্বাধীনতা প্ৰয়াসী নাট্যকাৰজনক আমি এই পৌৰাণিক আখ্যানৰ মাজতে একো একোবাৰ দেখি থমক্ খাব লাগে এই বুলি, যে এইজন পৌৰাণিক নাটৰ লিখক, সে নাই বিপ্লব-ধৰ্মী সামাজিক নাটৰ নাট্যকাৰ। অৰ্জুনে নিজৰ অক্ষমৰ্থতাৰ কথা ভাবি এবাৰ অগ্ৰজ ভীমৰ আগত কাতৰ নিবেদন কৰে—"দাদা, সমৰত শত্ৰুক বিনাশি—চেষ্টা কৰা প্ৰাণপণ কৰি—হয় যেন ধৰ্মৰাজ—একচ্ছত্ৰী অধিপতি—ভাৰতৰ স্বৰ্ণ আসনত—নকুল, সহদেৱ ধৃষ্টদ্যুম্ন—সকলোৱে সহায়েৰে ৰণ জয় কৰি—ধৰিত্ৰী কৰা জয় লক্ষ্মী।"

আকৌ, "কৰা যেন ধৰ্মৰাজ্য ভাৰতবৰ্ষক—এয়ে মোৰ আন্তৰিক কামনা

কালত।" দুৰ্য্যোধনে যেতিয়া ভীমক বিদ্ৰূপ কৰি কয় যে ভণ্ড যুধিষ্ঠিৰৰ স্থান শ্মশানতহে হব, তেতিয়া ভীম-হুঙ্কাৰে ভীমে গৰজি উঠিল—"ধৰ্মৰাজাৰ স্থান হব শ্মশানত?—দেখাচোন বাক—কোন হয় অভিষিক্ত—ভাৰতৰ সম্ৰাট পদত?" (৫ম অঃ ১ম দৃ)। ভাৰত-সম্ৰাট পঞ্চম জৰ্জৰ অভিষেক উৎসৱত ৰায়চৌধুৰীৰ অন্তৰত যি বহ্নি-উৎসৱ হৈছিল তাৰেই স্বতঃ-প্ৰণোদিত বীজ মন্ত্ৰসমূহৰ মাজৰ এই "সম্ৰাট" পদটো বীজানুবিদ্ধ বুলি ভাবিবৰ থল ওলায়। "ছোকৰা"ৰ সঘন গীত আৰু সুদীৰ্ঘ স্বগতঃ উক্তিবোৰে নাটখনিক যাত্ৰা-গীতি-নাট শ্ৰেণীত স্থাপন কৰিছে।

'বিশ্বনাট্য' (১৯২০) ৰায়চৌধুৰীৰ অইন এখন নাট। প্ৰকাশ-স্থল 'চেতনা' ১ম বছৰ ২য় সংখ্যা, ১৯২০ খৃষ্টাব্দ। প্ৰাকৃতিক সম্পদ সমূহক মূৰ্ত্তিমন্ত কৰি ৰূপকৰ ছলেৰে আশাবাদী মনোভাবসূচক ই এখনি চুটি সাঙ্কেতিক একাঙ্কিকা। ইয়াৰ বিভিন্ন চৰিত্ৰ, যেনে, মুক্ত আকাশ, প্ৰাতঃ সমীৰণ, বুঢ়া মানুহ, বাওনা মানুহ আদি। সংকীৰ্ণ সাম্প্ৰদায়িক ভেদাভেদ ভাবেই আমাৰ সমাজক ধ্বংস কৰিছে, ইয়াক যেনে তেনে নিৰ্মূল কৰি উচ্চ মহান আদৰ্শত সমাজ প্ৰতিষ্ঠা হব লাগে। বিহঙ্গই এই মতৰ সমৰ্থনত গীত গায়, সপ্তস্বৰে মূৰ্ত্তিমন্ত ৰূপত দেখা দি সঙ্গীতৰ নিনাদেৰে বসুধা কঁপায়—নাট্যকাৰৰ শান্তি আৰু একতাৰ মিলন মন্ত্ৰ প্ৰচাৰিত হয়।

শৰতচন্দ্ৰ গোস্বামী (১৮৮৭-১৯৪৪ খৃঃ)

পৰীক্ষা (১৯০৮)—তাহানিৰ অসম উপত্যকাৰ স্কুলবিভাগৰ পৰিদৰ্শক প্ৰবীণ শিক্ষাবিদ্ সাহিত্যিক শৰতচন্দ্ৰ গোস্বামীয়ে গল্প-লিখক আৰু ঔপন্যাসিক ৰূপে যিখিনি খ্যাতি অৰ্জন কৰিছে, নাট্যকাৰ ৰূপে পৰা নাই। তেওঁৰ অপ্ৰকাশিত নাট 'বুদ্ধদেৱ' আদি দুই-এখন আছে। প্ৰকাশিত নাট একমাত্ৰ 'পৰীক্ষা'।

পঞ্চ-দৃশ্য-সম্বলিত এই একাঙ্কিকা খনিত নাট্যকাৰে অৰ্জুনৰ শক্তিৰ পৰীক্ষাৰ এটি আদৰ্শ চিত্ৰ অঙ্কন কৰিছে। বিষয়-বস্তুৰ বীজ মহাভাৰতৰ বনপৰ্বৰ পৰা উদ্ধৃত। গতিকে দেখাত ই পৌৰাণিক নাট, কিন্তু অভিনয়, প্ৰকাশ-ভঙ্গী আৰু চৰিত্ৰ-সৃষ্টিয়ে ইয়াৰ পৌৰাণিক বোল মচি-কাচি নিকা কৰি আধুনিক বোলেৰে চিৰ সেউজীয়া কৰি তুলিছে। এই অৰ্জুন গাণ্ডীৱধাৰী মধ্যপাণ্ডৱ অৰ্জুন নহয়, এওঁ ব্ৰহ্মচাৰী অৰ্জুন, আদৰ্শ শিক্ষাব্ৰতী, ধীৰ স্থিৰ গম্ভীৰ যুৱক, প্ৰতিজ্ঞাত অচল অটল। দেৱৰাজ ইন্দ্ৰৰ ওচৰত তেওঁ অস্ত্ৰ-শিক্ষা কৰিছে। সুস্থ বলিষ্ঠ সুদৰ্শন অৰ্জুনৰ ৰূপত সৰগৰ অপেস্বৰী উৰ্বশী আইদেউৰ মন পিচলিল। দিন যায় মানে অভ্যাগত যুৱাৰ সঙ্গ-সুখ লাভ কৰিবলৈ তেওঁ বিভত হৈ পৰিল; আৰু মদন, বসন্ত আদিৰ সহায়

লৈ অয়লাসে সিজনৰ কাষ চাপিলগৈ; কিন্তু আইদেওৰ আশা মুপূৰিল; ব্ৰহ্মচাৰী অৰ্জুনৰ মন তিলমানো নতলিল, নাটকীয় পৰিস্থিতিত আশাত নিৰাশ হৈ স্বন্দৰীয়ে সৌন্দৰ্য্যৰ পোহাৰ লৈ স্বস্থানে প্ৰস্থান কৰিলে। নাট্যবস্তুত সংস্কৃত 'কুমাৰ সম্ভৱ' কাব্যৰ ছাঁ পৰিছে। প্ৰকৃতিৰ সম্পদ বিশেষ আৰু মানুহৰ বৃত্তি বিশেষক মানৱীয় মূৰ্ত্তিৰে বিভূষিত কৰি গোস্বামীয়ে নাটখনি কাব্যিক ভঙ্গীত অমিত্ৰচ্ছন্দসজ্জাৰ অপৰূপ ৰূপত প্ৰকাশ কৰিছে। দুই-চাৰিঘাৰ বিক্ষিপ্ত গদ্য বচনে ইয়াৰ কাব্যিক ৰীতিত অকণো ব্যাঘাত ঘটাব পৰা নাই। ভাষা অলঙ্কাৰপূৰ্ণ আৰু বলিষ্ঠ।

নাটখনি প্ৰকাশ কৰা হৈছে তেওঁৰ ছদ্ম নামত 'ৰূপচন্দ্ৰ ভাগৱতী'। কুৰি শতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকত কীৰ্ত্তি বৰদলৈ, মুক্তি বৰদলৈ, পাৰ্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱা আদি বহুস্তৰ গোপন কক্ষৰ নাট্যকাৰ সৱৰ লেখনীত ৰূপক নাট সণ্টালনীকৈ প্ৰচাৰ হব ধৰে। তথাপিও মহাভাৰতীয় 'পৰীক্ষা' নাটখনিৰ ৰূপকত্বৰ ৰূপ কণিকা টুকি পেলাব নোৱাৰি।

অপ্ৰকাশিত :—'বুদ্ধদেৱ'—'যোৰহাট থিয়েটাৰ'ত অভিনীত।

অপ্ৰকাশিত নাটমালা (১৯১০ খৃঃ পৰ্য্যন্ত)

মধুমালতী—পূৰ্ণকান্ত শৰ্মা।

'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক' আৰু 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক' ৰচোতা পূৰ্ণ শৰ্মাই 'মধুমালতী' নামৰ এখন সামাজিক নাটো লিখিছিল আৰু এইখনেই তেওঁৰ আদ্য ৰচনা। তেতিয়া তেওঁৰ বয়স মাথোন চৈধ্য-পোন্ধৰ। নাটখন লিখি তেওঁ বন্ধু এজনক চাব দিয়ে; বন্ধুৰ হাতৰ পৰা পুথি গৈ মান্যৱন্ত বয়স্ক এজনৰ হাতত পৰে। কিন্তু দুখৰ বিষয়, নাট ৰচনাৰ বাবে গুৰুজনৰ পৰা পুৰস্কাৰৰ পৰিৱৰ্ত্তে তেওঁ তিৰস্কাৰহে পালে আৰু লাজ অপমানত 'মধুমালতী'ক অগ্নিদেৱতাক সমৰ্পণ কৰিলে। ইয়াৰ প্ৰায় কুৰি বছৰৰ পাছত তেওঁ 'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক' আৰু 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক' ৰচনা কৰে। এই দুখনৰ ৰচনা কাল ১৮৯৩ খৃঃ; গতিকে 'মধুমালতী'ৰ ৰচনা কাল ১৮৭৩ খৃঃ মানত হব।

হৰিশ্চন্দ্ৰৰ উপাখ্যান—বস্তেশ্বৰ মহন্ত (উপনাম—ৰামদাস গোস্বামী)। নগাওঁ নাট্য মন্দিৰত অভিনীত (দ্ৰঃ 'সোণালী জয়ন্তী', নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ)।

জৰাসন্ধ, হেমপ্ৰভা—দেৱনাথ বৰদলৈ।

১৮৮৭ খৃষ্টাব্দত মহাৰাণী ভিক্টোৰীয়াৰ জুবিলী উপলক্ষে 'জৰাসন্ধ' নাট নগাওঁ ('জুবিলী পথাৰ')ত অভিনীত হয় ('সন্ধিযুগ' দ্ৰঃ)। 'হেমপ্ৰভা'ৰ প্ৰথম অভিনয় হয় 'নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ'ত ('নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ সোণালী জয়ন্তী' দ্ৰঃ)। এইখনেই

অসমীয়াত প্ৰথম মৌলিক ঐতিহাসিক নাট বুলি কোৱা হয়। নাটখনি অপ্ৰকাশিত আৰু ৰচনাকাল অজ্ঞাত হোৱা বাবে এতিয়ালৈকে গোহাঞি বৰুৱাৰ 'জয়মতী' নাটখনিকে প্ৰথম ঐতিহাসিক নাটৰূপে ধৰা হৈছে।

আনুমানিক ১৯১৭-১৮ খৃষ্টাব্দত গুৱাহাটী আৰ্ল ল কলেজৰ ছাত্ৰসকলে 'কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্য মন্দিৰ'ত 'হেমপ্ৰভা'ৰ অভিনয় কৰে। সেই সময়ৰ কটন কলেজৰ অৰ্থনীতি বিষয়ৰ অধ্যাপক মিঃ এ. ই. ব্ৰাউন চাহাবে 'ডেভিড্ স্কট' ভূমিকাত ওলাই দৰ্শকক চমক্ খুৱায়। অন্যান্য খ্যাতনামা অভিনেতা সকলৰ ভিতৰত অন্যতম অভিনেতা আছিল 'পূৰ্ণকান্ত'ৰ ভাওত নগাওঁৰ জগতচন্দ্ৰ বেজবৰুৱা।

দ্ৰৌপদীৰ বেণীবন্ধন (বা বেণী-সংহাৰ)—**বন্তেশ্বৰ মহন্ত** (১৮৬৪-৯৩ খৃঃ) এওঁলোকৰ প্ৰাচীন ঘৰ উত্তৰ লক্ষীমপুৰত। ১৮৮০ চনত এওঁ গুৱাহাটীৰ হাইস্কুলত প্ৰবেশিকা মহলাত উঠে আৰু সিমানতে তেওঁৰ শিক্ষা শেষ হয়। ইয়াৰ পিছত নগাওঁ কাছাৰীত 'একাউন্টেন্ট' চাকৰিত সোমায়। 'জোনাকী' কাকতত ওলোৱা এওঁৰ জয়মতী-সম্বন্ধীয় প্ৰবন্ধই এই বিষয়ৰ মৌলিক তথ্য কেবাটাৰো সন্ধান দিয়ে ('অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী'—ডিম্বেশ্বৰ নেওগ)।

জয়মতী—নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈ

'দ্ৰৌপদীৰ বেণীবন্ধন' নগাওঁ নাট্য মন্দিৰত আৰু দুয়োখনেই গুৱাহাটীত অভিনীত হৈছিল।

[দ্ৰঃ 'স্মৃতি-তীৰ্থ'—নলিনীবালা দেৱী]

কীচক-বধ—ৰজনী বৰদলৈ, লোকনাথ ফুকন, ভৈৰৱ দাস।

প্ৰায় ১৯১০ চনত 'আত্মবিনোদক থিয়েটাৰ দল'ৰ দ্বাৰা অভিনীত।

[দ্ৰঃ 'আত্মবিনোদক থিয়েটাৰৰ দল'—আধুনিক যুগ (অভিনয় প্ৰসঙ্গ)]

নল-দময়ন্তী—বেণুধৰ দাস, দুৰ্গানাথ চাংকাকতী।

প্ৰথম খনৰ অভিনয় প্ৰথমতে তেজপুৰত হয় [দ্ৰঃ 'দণ্ডিনাথ কলিতাৰ জীৱনী'—মহাদেৱ শৰ্মা, 'অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা' ১৮৭৭ শক, ১ম সং]

১৯০২ খৃষ্টাব্দত চাৰ্ বি. ফুলাৰ চাহাব যেতিয়া অসমৰ চিফ্ কমিছনাৰ নিযুক্ত হয় আৰু মঙ্গলদৈলৈ আহে, 'নল-দময়ন্তী' নামেৰে এখন নাটৰ অভিনয় কৰা হৈছিল। চাহাবে প্ৰায় আধা ঘণ্টা সময় এই অভিনয় চাই সন্তোষ প্ৰকাশ কৰে ['অসম বন্তি' ২৪ ডিচেম্বৰ, ১৯০৩ খৃঃ]। দ্বিতীয়খনৰ প্ৰথম অভিনয়-স্থল ডিব্ৰুগড় [দ্ৰঃ 'ডিব্ৰুগড় আমোলাপত্তি এমেচাৰ নাট মন্দিৰৰ চমু ইতিহাস']।

৯ম পট

সতীৰ্থ সেৱকৰ সচন্দন পুষ্পাঞ্জলি

(বিংশ শতিকাৰ ২য়-৩য় দশকৰ পৰা)

'জোনাকী'ৰ জেউতিত শিল্পী-পঞ্চকে সাধনাত সিদ্ধি লাভ কৰি যি বিপুল বৰঙণি আগবঢ়ালে, 'জোনাকী'ৰ যৱনিকাৰ অন্তৰালত তাৰেই প্ৰতিধ্বনি উঠিল দিশে দিশে, নগৰে-প্ৰান্তৰে। প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্যৰ ৰঙীণ চিত্ৰ আঁকি তেওঁলোকে প্ৰমাণ কৰি দেখুৱালে অসমত কলাকুশলীৰ অভাৱ নাই, নাট্য শিল্পীৰ অভাৱ নাই, প্ৰকাশ ৰীতিৰ অভাৱ নাই। বেজবৰুৱা আৰু গোহাঞিবৰুৱাৰ লৌকিক ধেমেলীয়া নাট আৰু ঐতিহাসিক নাট, দুৰ্গাপ্ৰসাদৰ চাহাৰ-চৰিত্ৰ যুক্ত ধেমেলীয়া নাট, বেণুধৰৰ উপদেশ-মূলক চুটি নাট, চন্দ্ৰধৰৰ ছন্দবদ্ধ পৌৰাণিক নাট—এই প্ৰতিবিধেই একো একোটা দিশত একো একোটা শৈল স্তম্ভ। ইয়াৰ কেইবছৰ মান আগতে মাধোন অনুবাদ-মূলক নাট 'ভ্ৰমৰঙ্গ'ও প্ৰকাশ হৈছে। পৰৱৰ্ত্তী নাট্য সাহিত্যৰ শ্ৰেণী-বিভাগলৈ মন কৰিলে আমি দেখো যে জোনাকী যুগ আৰু তাৰ আঁৰতেই সামাজিক (লগতে ধেমেলীয়া), পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, অনুবাদ-মূলক, ৰূপক আৰু প্ৰতীক-ধৰ্ম্মী নাট—এনে প্ৰতিবিধৰে চানেকি-মূলক ৰচনা আমাৰ সাহিত্যত হৈ গৈছে। 'জোনাকী'ৰ এই নতুন জেউতিৰ তিৰবিৰণিতে পৰৱৰ্ত্তী কলা-সেৱীয়ে হেৰোৱা পথৰ সন্ধান পালে, পুৰণি ভেটিক সংস্কাৰ কৰিবলৈ নতুন আলমৰ যোগাৰ হ'ল। একো একোজনে একো একোটা দিশত ওৰে জীৱন পৰিশ্ৰম কৰি মাৰ্গ নিৰ্মাণ কৰিলে; কোনোৱে প্ৰতি দিশতে হাত দি যথাসাধ্য অৰিহণা আগ বঢ়ালে। ইয়াত প্ৰতিজন শিল্পীৰ বিষদ আলোচনা সম্ভৱ নহয় বাবে, আমি বিশিষ্ট অগ্ৰগণ্য দুই চাৰিজনৰ বিস্তৃত পৰিচয় দিবলৈ চেষ্টা কৰি বাকীসকলৰ নামমাত্ৰ পৰিচয় উল্লেখ কৰিছো। কুৰি শতিকাৰ ২য় দশকৰ আগতে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰি অহা বেজবৰুৱা, গোহাঞিবৰুৱাৰ ঐতিহাসিক নাট 'লাচিত বৰফুকন', 'চক্ৰধ্বজ সিংহ', 'বেলিমাৰ', 'জয়মতী কুঁৱৰী' প্ৰকাশ হৈ যোৱাৰ পিছত সেই সময়ৰ উঠি অহা ডেকা চামৰ মাজত যি কেইজনৰ তাৰী সাহিত্য মন্দিৰৰ আধাৰশিলা স্থাপিত হৈছিল, তেওঁলোকৰ ভিতৰত পদ্মধৰ চলিহা, শৈলধৰ ৰাজখোৱা আৰু মিত্ৰদেৱ মহন্ত অগ্ৰগণ্য। তেওঁলোকৰ চমু পৰিচয় তলত দিয়া হ'ল।

পদ্মধৰ চলিহা (খৃঃ ১৮৯০—)

নিমন্ত্ৰণ (বা ইতো নষ্টস্ততো ভ্ৰষ্টঃ) (১৯১৭)

অমৰ-লীলা ('২০)

কেনে মজা ('২৩)

ৰংপুৰে কথা কয় ('৫৬)

১৮৯০ খৃষ্টাব্দত পদ্মধৰ চলিহাৰ জন্ম হয়। সৰু কালৰে পৰা গীত, আবৃত্তি, অভিনয় আদিত অভ্যস্ত চলিহাদেৱ অসমীয়া সাহিত্য ক্ষেত্ৰত সুপৰিচিত। তেওঁ গীতি-কবিতা লিখে আৰু সেইবোৰ পোনতে 'ফুলনি'ত প্ৰকাশ হয়; কবিক 'ফুলনিৰ মালী' আখ্যা দিয়া হয়। 'গীতি-লহৰী', 'স্বৰাজ-সঙ্গীত', 'শৰাই' তেওঁৰ গীত আৰু কবিতাৰ পুথি। তেওঁ এসময়ত সিংহদত্ত দেৱ অধিকাৰীৰ সহযোগিতাত 'অৰ্ঘা' নামৰ এখন পষেকীয়া আলোচনী সম্পাদন কৰি উলিয়ায় আৰু ব্যৱসায় ৰূপে কিছুদিন ওকালতি কৰে। আইন-অমান্য আন্দোলনত ওকালতি ব্যৱসায় এৰি তিনি বছৰ কাল (১৯৩১ চনৰ পৰা ১৯৩৪ চনলৈ) চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাৰ দ্বাৰা প্ৰতিষ্ঠিত সাদিনীয়া আৰু 'তিনদিনীয়া অসমীয়া'ৰ সম্পাদক ৰূপে কাম কৰে। চলিহা ইংৰাজীৰ এম্-এ; অসমীয়া আৰু সংস্কৃত সাহিত্যতো বিদগ্ধ পণ্ডিত; ৰংপুৰ কলেজৰ প্ৰথম অধ্যক্ষ ৰূপে চাকৰি কৰিও জননীৰ সেৱা কৰিছে। অসম সাহিত্য সভায়ো এসময়ত বাৰ্ষিক অধিৱেশনত সভাপতিৰ আসনত বহুৱাই 'অমৰ-লীলা'ৰ অসামান্য নাট্যকাৰক অমৰত্ব প্ৰদান কৰিলে।

নিমন্ত্ৰণ—বেজবৰুৱা, গোহাঞিবৰুৱা আদি পূৰ্ববৰ্ত্তী নাট্যকাৰ সৱৰ দৰে ধেমেলীয়া নাটৰ অৰ্ঘ্য লৈহে চলিহাই প্ৰথম নাট্য বেদীত আগত আসন লয়। তিনি-অঙ্কীয়া ধেমেলীয়া নাট 'নিমন্ত্ৰণ' তেওঁৰ প্ৰথম ৰচনা। প্ৰতি অঙ্কত তিনটাকৈ দৃশ্য আছে। অঙ্ক আৰু দৃশ্যবোৰ চুটি। 'নিমন্ত্ৰণ' ৰচনাৰ প্ৰায় তিনি বছৰ আগতে তেওঁ কোনো এজন বন্ধুৰ মুখত গল্প এটা শুনিবলৈ পায় আৰু তাৰে আলম লৈ নাটখন ৰচনা কৰে। ১৯১৫ চনৰ দুৰ্গাপূজা উপলক্ষে শিৱসাগৰ নাট্য সমাজে হাতে-লিখা অৱস্থাতে ইয়াৰ সফল অভিনয় কৰি নাট্যকাৰক উৎসাহিত কৰে।

ধেমেলীয়া হলেও 'নৰ্ত্তকী' সকলৰ গহীন গীত এটিৰে নাট্য-বস্তুৰ পাতনি মেলা হৈছে; ৰাজ-সভাৰ মৰ্য্যাদা ৰক্ষাৰ বাবে, ৰজা, মন্ত্ৰী, সভাসদ আদিৰ তৃপ্তিৰ বাবে নৰ্ত্তকীসকলে প্ৰকৃতিৰ বং-বিৰং দৃশ্যৰ বৰ্ণনা-মূলক এটি গীত গাই গুচি যায় আৰু ৰজাই উৎসৱ সমাৰোহৰ খবৰ লয়। কিন্তু বিদূষকে উত্তৰত যেতিয়া ক'লে, "মোৰো পেটৰ পোৰণিটো বেছি হৈছে; এইবাৰ তেও উদৰ-দেৱতাক অলপ সন্তুষ্ট কৰিব পৰা হ'ব"—এইখিনিতে নাটখনিয়ে হাস্য ৰসৰ ৰীতি ললে আৰু ই শেষ পৰ্য্যন্ত অব্যাহত হৈ

থাকিল। অন্যান্য পূৰ্ববৰ্ত্তী খেমেলীয়া নাটবোৰৰ দৰে ইয়াতো হাস্য ৰসৰ প্ৰধান অৱলম্বন ভাষা-গত, শব্দ-গত। পেটুক বিদূষকৰ মুখত সংস্কৃত বচনৰ ব্যাখ্যা হৰ ধৰিলে এইদৰে—"পৰিহাসেন বিজল্পিতং বচঃ ন পৰমাৰ্থেন গৃহীতং যথা অৰ্থাৎ পৰি পৰি হাঁহি হাঁহি কোৱা কথা আৰু জলপান খাওঁতে কোৱা কথা পৰমাৰ্থত লব নাপায়।" ভাটীৰ পৰা অসমলৈ অহা পণ্ডিত চাৰিজন হাস্যৰসৰ চতুৰ্মূৰ্ত্তি; এওঁলোক দাৰ্শনিক, জ্যোতিষী, বৈদ্য আৰু বৈয়াকৰণিক। সেইসকলৰ তথাকথিত পাণ্ডিত্যৰ ওপৰত নাট্যকাৰে ৰসৰ টেকেলিটো বহুবাৰলৈ সুবিধা কৰি লৈছে। প্ৰথমজন পণ্ডিত ৰাঘবেন্দ্ৰজিত বেদান্ত-বাচস্পতি দৰ্শনালঙ্কাৰ কবি কণ্ঠাভৰণম্ (দাৰ্শনিক), দ্বিতীয় জন শ্ৰীল শ্ৰীযুক্ত নক্ষত্ৰচন্দ্ৰ জ্যোতিষী জ্যোতিষাৰ্ণৱ-মণ্ডল মহিমা-ৰত্নাকৰ (জ্যোতিষী), তৃতীয়জন শ্ৰীশ্ৰীকবিৰাজ নবজলধৰাভিৰাম শৰ্ম্মন কবি কঙ্কণ-আয়ুৰ্বেদ-চূড়ামণি সমগ্ৰ শৰীৰ-ব্যাধি-বিকাৰ-নিস্তাৰক (বৈদ্য), চতুৰ্থজন শ্ৰীঅনাদি অনন্ত শৰ্ম্মন-সিদ্ধান্তকৌমুদী তৰ্কালঙ্কাৰ-ব্যাকৰণ-জলৌধি-কৰ্ণধাৰ (বৈয়াকৰণিক)। পণ্ডিতসকলক থাকিবলৈ যেতিয়া তেওঁলোকৰ বাসস্থানলৈ নিয়া হয়, তাত খাদ্য বস্তুৰ ৰূপ দেখি তেওঁলোকৰ পাণ্ডিত্যই উক্ দি উঠে এইদৰে "নাস্তি দাইলং নাস্তি ঘৃতং নাস্তি তৈলং মৰি চৰেকম্······আগচ্ছ আলচো আমি উদৰ পূৰণং কথাং॥" প্ৰতিজন খাদ্যৰ অনুসন্ধানত দিহাদিহি ওলাল। দাৰ্শনিকে তেল বিচাৰি লচমন্ নামৰ হিন্দুস্থানী তেলী এটাৰ ঘৰ পালেগৈ। পণ্ডিতে সংস্কৃত-মিহলি ভাষা কোৱাত তেলীয়ে বুজিব নোৱাৰে। যি কি নহওক, বাহঁৰ চুঙা এটাত কোনোমতে অলপ তেল আনিলে, কিন্তু বাটত দাৰ্শনিক পণ্ডিতৰ মনত দৰ্শনৰ উকমুকনি লাগিল—"এই পাত্ৰই তৈল ধাৰণ কৰিছে নে তৈলই পাত্ৰ ধাৰণ কৰিছে" ইয়াৰ প্ৰমাণ চাবলৈ গৈ চুঙাটো উবুৰিয়াই দিলে; লগে লগে "তৈলং পপাত ধৰণীতলে।" "গতস্য শোচনা নাস্তি" এই বুলি সুদা চুঙাটোকে লৈ তেওঁ ৰাজভৱনৰ অতিথিশালা পালেগৈ। খৰি অনাৰ ভাৰ পৰিছিল জ্যোতিষী পণ্ডিত মহাশয়ৰ ওপৰত। তেওঁ "বৃক্ষ-শাখা ছেদন" কৰিবলৈ শুভক্ষণ বিচাৰি গছৰ ডালত বহি থাকিল। বৈদ্যই শাক-পাচলি বিচাৰি বজাৰলৈ গ'ল। কিন্তু আলুওটিত "কীট-প্ৰৱেশ" কৰা বুলি দাইল "বালুকাৰাশি আৰু প্ৰস্তৰ-খণ্ড মিশ্ৰিত" বুলি, মাছ "মহাৰ্ঘ" বুলি সেইবোৰ একোকে নিকিনি এক অনাবে ছাল কোমোৰা এটা কিনি লৈ উলটিল। ভাত ৰন্ধা পাল পৰিছিল বৈয়াকৰণিক পণ্ডিত মহাশয়ৰ ওপৰত। তেওঁ পানীত চাউল বহাই শাক-পাচলিলৈ অপেক্ষা কৰি বহি আছে; ইতিমধ্যে ভাত উতলি "ভুত্ ভুত্ ভুত্" শব্দ কৰিব ধৰিলে। এনে "নাভূত-নাশ্ৰুত শব্দ" শুনি পণ্ডিতে ভাবিলে এইবোৰ অপবিত্ৰ ম্লেচ্ছোচিত শব্দ। "ইদানীং এই অন্ন গ্ৰহণ কৰা অনুচিত।" এই বুলি লাঠিৰে চৰু ভাঙি ভাতবোৰ পেলাই গা ধুলেগৈ। ইয়াৰ পিছত দাৰ্শনিক

আৰু বৈত্ত মুদা মুখ লৈ উপস্থিত ; কিন্তু জ্যোতিষী পণ্ডিত উলতি নহা দেখি তিনিও তেওঁক বিচাৰি হাবিলৈ গ'ল। সৈ দেখে তেওঁ গছৰ ডালত শুভক্ষণলৈ অপেক্ষা কৰি বহি আছে। এওঁলোকে সকলো কথা ভাঙি-ছিঙি কোৱাত পণ্ডিত নামি আহিল। "নিয়তিৰ্কেন বাধ্যতে" এই কথাকে সাৰোগত কৰি চাৰিউজন স্বস্থানে প্ৰস্থান কৰি স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলালে।

"অল্পবিদ্যা ভয়ঙ্কৰী" এই নীতি-বচনৰ ওপৰত নাটখনৰ ভেটি নিৰ্মিত। ইয়াত ব্যঙ্গত্ব আছে ; কিন্তু সেয়ে মাত্ৰাধিক হৈ কাৰো বাবে আক্ৰমণাত্মক হোৱা নাই আৰু ই লঘুৰসাত্মক বা Farce ৰূপ লৈছে। ব্যঙ্গ্যত্বই কাৰো কাৰো মনত কেতিয়াবা বিদ্ৰূপৰ বাণ মাৰি আঘাত কৰে। ইয়াত সেইটো হোৱা নাই। অলৌকিকত্বই হাস্যৰসৰ আলম নিৰ্মাণ কৰি নিৰ্দোষ হাস্যৰস সৃষ্টি কৰাত ই লঘু ধেমেলীয়া নাট ৰূপে (Farce) উপভোগ্য হৈছে। প্ৰথম দৃশ্যৰ প্ৰথম গীতটো যদিও গহীন, ই হাস্যৰস সৃষ্টিত বাধা জন্মোৱা নাই, বৰঞ্চ সহায়হে কৰিছে। কিয়নো, গাম্ভীৰ্য্য-পূৰ্ণ পৰিবেশ এটাত আকস্মিক লঘু ভাৱে হাস্যৰসৰ মাত্ৰা দুগুণে বৃদ্ধি কৰে, সঙ্গতিপূৰ্ণ পৰিৱেশত আকস্মিক অসঙ্গতি বেছি আমোদজনক। 'নিমন্ত্ৰণ'-ৰচনাত চলিহাদেৱৰ সংস্কৃত ভাষা আৰু সাহিত্য-জ্ঞান স্পষ্ট।

"অতীত কীৰ্ত্তিমণ্ডিতং মহৰ্ষি আৰ্য্যৰঞ্জিতং"—শীৰ্ষক শ্ৰুতিমধুৰ সংস্কৃত গীতি-কবিতা ৰচনা কৰি চলিহাদেৱে সংস্কৃত জ্ঞানৰ যি পৰিচয় দিছে, লঘুৰীতিত হলেও, 'নিমন্ত্ৰণ' তো তাৰেই অকণ আভাস পোৱা যায়, যেনে, "নিৰ্দ্ধাৰিতং মহাৰাজেন অস্মাকং ৱাসভৱনম্। অস্তি-যত্ৰ খাদ্যমাত্ৰ পৰলীয়া তণ্ডুলং॥" ইত্যাদি।

'নিমন্ত্ৰণ'ৰ নিমন্ত্ৰিত পণ্ডিত কেইজনৰ নাম-ধাম আৰু সুদীৰ্ঘ উপাধিবোৰেই ব্যঙ্গত্ব-সূচক।

পণ্ডিতসকলৰ বচনত ভাৰতীয় প্ৰাচীন পণ্ডিতমণ্ডলীৰ সংস্কৃত আলাপ-আলোচনাৰ আভাস পোৱা যায়, যেনে, তেওঁলোকে ৰজাক দেখি এইদৰে অভিবাদন জনাইছে—

"ভোঃ ভোঃ ভূপাল শতকোটী প্ৰণাম, স্বস্তি স্বস্তি, দীৰ্ঘায়ুৰস্তু কুশলং ভৱতু।" বৈয়াকৰণিকে বৈত্তৰ গুণ বখানি কয়.........."এখেতৰ অমোঘ অব্যৰ্থ মহৌষধ সেৱন কৰি লক্ষ লক্ষ ৰাজা, মহাৰাজা, ক্ষিতিপাল মহীপাল মৃত্যুৰ কৱলৰ পৰা পৰিত্ৰাণ লাভ কৰি স্বয়ং স্বৰ্গদেৱৰ মহান দুষ্টক দমন এৰং শিষ্টক পালন কৰি ইদানীং সমূহ প্ৰজাবৃন্দৰ বিপদ ভঞ্জন আৰু হৃদয় ৰঞ্জন কৰিছে।"

পণ্ডিত সকলে যেতিয়া খাদ্য সামগ্ৰী বিচাৰি বাৰ লাগে বুলি কয়, জ্যোতিষীয়ে প্ৰস্তাৱটো সমৰ্থন কৰে—"বাঢ়ম্ বাঢ়ম্। অভিজ্ঞা, বাক্-বিতণ্ডা অথবা বিতৰ

সমালোচনাৰ অৱসৰ নাই।" "শুভস্য শীঘ্রং অশুভস্য কালহৰণং, পেটস্য কোৰ্কোৰণম্ ঃ স্ব স্ব স্থানৰ প্রস্থানং কৰাই বিধেয়"। 'নিমন্ত্রণ'ৰ বিদূষকক সংস্কৃত নাটকৰ বিদূষকৰ আদৰ্শত গঢ় দিয়া হৈছে। তেওঁ ৰজাৰ তোষামোদকাৰী, লুভীয়া, চঞ্চলমতি বামুণ। সংস্কৃত নাটকৰ বিদূষকৰ দৰে মন্ত্রীক তেওঁ এঠাইত কৈছে—"পৰিহাসেন বিজল্পিতং বচঃ ন পৰমাৰ্থেন গৃহীতং সখা"। মহাকবি কালিদাসৰ 'অভিজ্ঞান-শকুন্তলম্' নাটকতো আছে "পৰিহাস-বিজল্পিতং সখে পৰমাৰ্থেন ন গৃহ্যতাং বচঃ" (২য় অঃ)। 'নিমন্ত্রণ' নাটকত বিশ্ববিখ্যাত নাট্যকাৰ বাৰ্ণাৰ্ড শ্বৰ 'পিগ্‌মেলিয়ন' (১৯১২)ৰ কিঞ্চিৎ আভাস পৰিছে। ইংলণ্ডত জন্ম গ্ৰহণ কৰিও ইংৰাজী শুদ্ধকৈ ক'বলৈ যে কিমান টান, ইয়াকে শ্বই তেওঁৰ নাটকত হাস্যৰসাত্মক ভাবে দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। এই নাটক ৰচনা কৰি উঠি প্ৰায় একে সময়তে চলিহাই 'কেনে মজা' আৰু 'অমৰ-লীলা' ৰচনা কৰি উলিয়ায়।

কেনে মজা ঃ—ৰচনা ১৯১৯ খৃঃ, প্ৰকাশ ১৯২৩ খৃঃ। ই এখন সপ্ত-দৃশ্য-সম্পন্ন একাঙ্কিকা নাট্যৰঙ্গ। লিখকৰ মতে ই "ধেমেলিয়া গীতি-নাট্য"; কাৰণ, ইয়াত গীতৰ সংখ্যা কেবাটাও। অঙ্কীয়া নাটবোৰক গীতি-নাট্য বা সঙ্গীতালেখ্য বোলা হয়; কাৰণ, তাত ভাৱৰীয়াৰ বচনসমূহ বাদ দিলেও, গীতবোৰৰ যোগেদিয়েই নাটৰ মূলভাবটো উপলব্ধি কৰিব পাৰি। এই নাটখনো প্ৰায় তদ্ৰূপ। কাছিম আৰু তাৰ ঘৈণীয়েক জুলেখাৰ দ্বৈত সঙ্গীতেই কেবাটাও আৰু সেয়ে উভয়ৰ প্ৰেম-পিৰীতি আৰু চিন্তা-চৰ্চ্চাৰ একেডাল এনাজৰিৰ বোৱতি সোঁতৰ পৰিচায়ক। নাটখনিৰ হাস্যৰস প্ৰধানতে অৱস্থানুগত। কাছিম ধনৰ দুখীয়া হলেও মনৰ দুখীয়া নহয়; দুয়ো সঙ্গীতৰ যোগেদি আমোদ কৰে এইদৰে—

"কাছিম—তুমি আশাৰ সম্বল।
জুলেখা—তুমি জাবৰ কম্বল।
কাছিম—তুমি ঢেকিয়াৰ অম্বল।
জুলেখা—তুমি গগন মণ্ডল"………

কাছিমৰ মূৰত ধন ঘটাৰ অভিনৱ "ফিকিৰ" এটা এদিন হঠাত খেলালে; জুলেখাৰ যোগেদি কাৰ্য্য সিদ্ধি হব; সি ভাবে, "সজ্জিয়া লক্ষ্ণৌৰ বাইজীৰ নাচ-গানৰ মজলিছ হব আৰু যাৰে ইচ্ছা টিকট কিনি সিহঁতৰ ঘৰলৈ গ'লেই চাবগৈ পাৰিব" ইয়াকে কৈ জুলেখাই ধনী মানুহবোৰৰ ঘৰে ঘৰে গৈ টিকট বেচিবলৈ। মানুহ-বোৰ সজ্জিয়া বেভিয়া সিহঁতৰ ঘৰলৈ আহিব সিহঁতক কেৱে কাকো নেদেখাকৈ যেই কোনো উপায়েৰে (বাঘৰ ছাল, কাপোৰ আদিৰে) লুকুৱাই ৰাখিব। জুলেখাই সিহঁতক নাচ-গানেৰে ভুলাব আৰু শেষত "লুকুৱাই ৰজাই চমক লগাই প্ৰথম কৰি

পঠিয়াই” দিব। এইদৰে টিকট বেচিব পাৰিলে সিহঁত একে দিনাই ধনী হৈ পৰিব সন্দেহ নাই—“জন্ জন্ জন্ জন্ বাজিব ধন। মজা কৰি খাম চাবা জীৱন।”

এই “ফিকিৰ”টোকে কাৰ্য্যত পৰিণত কৰি সিহঁত সঁচাকৈয়ে ধনী হয়; একে দিনাই সাতশ পঞ্চত্রিশ টকা লাভ কৰে আৰু শেষত দুয়ো আনন্দত উত্রাৱল হৈ এইদৰে গীত গায়—

“কাছিম-জুলেখা—

বাঃ বাঃ বাঃ বাঃ কাছিম জুলেখা।
গৰীব গুছি হলো আমি কিমান ধনী চা।” (৭ম দৃঃ)

নাটখনত হাস্যৰসৰ লগত শৃঙ্গাৰ ৰসৰো কিঞ্চিৎ সংমিশ্রণ নোহোৱা নহয়। জুলেখা গাভৰুৰ নৃত্যগীত আৰু লাহ-বিলাহ-পূৰ্ণ বচনভঙ্গীত শৃঙ্গাৰ ৰসৰ এটি ক্ষীণ উৎস দেখা যায়। স্বামী-স্ত্রী ডেকা-গাভৰুৰ ধন-ঘটাৰ অভিনৱ অথচ বাস্তৱ ফিকিৰটোৰ পৰা হাস্যৰসৰ এটি সৰল ধাৰা প্ৰৱাহিত হৈছে। দুয়োটাৰে সংমিশ্রণত নাটকীয় আমোদ ঘণীভূত হৈ উপভোগ্য হৈ পৰিছে। জুলেখাৰ নৃত্য-গীত আৰু যৌৱন-সুলভ লাৱণ্যত ভোল গৈ আমোদ-অভিলাষী সম্ভ্ৰান্ত ধনী লোক সকল কিদৰে মতলীয়া হৈছে তলৰ দ্বৈত সঙ্গীতটো তাৰ অন্যতম চিন—অভ্যাগত মিঃ কেৰগেৰীয়া (খাৰঘৰীয়া)ক জুলেখাই এইদৰে ভুলাইছে—

জুলেখা—“চালাম হজুৰ কৰিয়ে জাবা মেহেৰবানী।
কেৰগেৰীয়া—All right যাম dancing চাম brandy.
জুলেখা—হজুৰ—হাম ভাৰি গৰীব বাইজী।
কেৰগেৰীয়া—কুচ পৰোৱা নাই জান তোম বকছিছ পাবি।
জুলেখা—ধ্রুপদ খেয়াল টপ্পা খেমটা সব হাম জানি।
কেৰগেৰীয়া—All right যাম, dancing চাম brandy টানি।
মিঃ কেৰগেৰীয়া—Very well, হামকো একঠো ১০৲ ৰূপিয়াকো টিকট দেও—Supply me ten-rupee ticket one and oblige.

Yours faithfully.

জুলেখাৰ চৰিত্ৰত বেশ্যাৰ লক্ষণ আছে। অসমীয়া নাটত বেশ্যা ভূমিকা, বেশ্যালয়-উপযোগী সাজ-সজ্জা এয়ে প্ৰথম। ইয়াত আদৰ্শ নাই; আছে বাস্তৱতা, আছে নাট্যৰসৰ জাবৰি। বাস্তৱৰ মাজতে ৰস উথলাবলৈ নাট্যকাৰসৱে ঠায়ে ঠায়ে অলৌকিকতাৰ আশ্ৰয় নললে নহয়। ইয়াৰ এটা দৃশ্যত অলৌকিকতা আছে—জুলেখাৰ সজ-সুখ লাভৰ আশাত উজীবে আহি জেতিয়া দুৱাৰত খুন্দা মাৰে, কোঠাৰ ভিতৰত সোমাই থকা নবাবজনৰ প্ৰাণ কঁপনি উঠে আৰু জুলেখাই বাবৰ হাল

এখনেৰে সিজনক ঢাক দি লুকুৱাই থয়। উজীৰক গীতেৰে ভুলাই বাখিব ধৰিছে, এনেতে ভোগেশ্বৰ আৰু সুৰেশ বাবু ওলালহি। তেতিয়া উজীৰজনক ধানখেৰেৰে লুকুৱালে। ইয়াৰ পিছত শগুণ কেঞ্জা অহাত তেওঁলোক দুয়োজনকে চকীৰ তলত লুকুৱাই ৰাখিলে। এইবোৰ দৃশ্য অবাস্তৱ। হাস্যৰসৰ সৃষ্টিৰ বাবেই নাট্যকাৰে ইয়াৰ আলম লৈছে। নাট্যকাৰৰ প্ৰথম ধেমেলীয়া নাট 'নিমন্ত্ৰণ'ত হাস্যৰসৰ বাবে যিমানখিনি অলৌকিক অবাস্তৱ কথাৰ সংযোগ দেখা যায়, দ্বিতীয় নাট 'কেনে মজা'ত তাতকৈ বহুত কম; আৰু এই বিষয়ত ই সিখনতকৈ বেছি উন্নত।

ভাষা-গত হাস্যৰস-সঞ্চাৰ-প্ৰচেষ্টা মাথোন দুই এঠাইতহে কৰা হৈছে, সিও নগণ্য, যেনে, মিঃ কেৰগেৰীয়া চাহাৰী ধৰণৰ অৰ্দ্ধশিক্ষিত ডেকা। কথাই কথাই ইংৰাজী শব্দ প্ৰয়োগ কৰে, নহলে তেওঁৰ কোনো কথাতে যেন জোৰ নহয়। তেওঁৰ আচল নাম কদৰাম খাৰঘৰীয়া, কিন্তু তেওঁ তাক Mr. R. Kergerriya কৰি লৈ আত্মানন্দত বিভোল—"Bravo! মোৰ এতিয়া name টো কেনে beautiful হৈছে —Mr. R. R. Kergerriya, কদ্ৰাম খাৰঘৰীয়া name টো খাৰখোৱা অসমীয়া Villagerৰ দৰে অসভ্য অৰ্থাৎ uncivilised, কানীয়া অৰ্থাৎ opium eating, obscene. মোৰ dressৰ লৈতে nameটো এতিয়াহে fit কৰিছে......(৪ৰ্থ দৃশ্য)।

'মহৰী'ত মিঃ কক্স্ আৰু 'গাওঁবুঢ়া'ত মিঃ ইয়ং চাহাবৰ মুখত দিয়া ইংৰাজী আৰু খিচিৰী হিন্দী-অসমীয়া বচনসমূহে যিমানখিনি হাস্য ৰসৰ খোৰাক যোগাবলৈ সক্ষম হৈছে, ইয়াত পৰা নাই। তথাপিও নেতিভ্ চাহাবজনৰ মুখত ইংৰাজীৰ সোৱাদ আছে; কাৰণ, ভাবভঙ্গী আৰু মাতে-কথাই তেওঁ আৰু কানীয়া অসমীয়া "Villager" হৈ থকা নাই। তেওঁৰ হাতৰ পৰা এতিয়া বটল মুগুচাই হ'ল। জুলেখাক দেখি মিঃ কেৰগেৰীয়া চাহাব উন্নাৱল। তেওঁৰ মনত তাই সৰগৰ অপেশ্বৰী "Fairy"—তেওঁৰ উদ্দেশ্য সিদ্ধি হল—"What I thought that I got." (৪ৰ্থ দৃশ্য)। ইয়াত দিয়া "ধনলক্ষ্মী আৰু সঙ্গিনী বিলাকৰ" চৰিত্ৰত যি অলৌকিকত্ব আছে সি নাট্যকাৰৰ ভাবাবেগ প্ৰকাশক মাথোন, হাস্যৰস সঞ্চাৰক নহয়। ধনৰ মায়াত মানুহে কিদৰে বিভোল হৈ আত্মসন্মান পৰ্য্যন্ত বিসৰ্জন দিব পাৰে, এনে এটা বাস্তৱ চিত্ৰ প্ৰকাশেই ইয়াৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য (৬ষ্ঠ দৃশ্য)।

অমৰ লীলা—তেওঁৰ প্ৰথম গহীন নাট। বিভিন্ন দৃশ্য-সম্বলিত পাঁচ-অঙ্কীয়া অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত ৰচিত এই নাটখনিয়ে লেখকৰ নাট্য কলা-কৌশলৰ বহুল পৰিচয় দাঙি ধৰে। চেক্সপিয়েৰৰ প্ৰখ্যাত ইংৰাজী নাটক "ৰোমিও আৰু জুলিয়েট" ('Romeo and Juliet')ৰ মৰ্ম লৈ কাহিনী ভাগক সম্পূৰ্ণ ভাৰতীয় ৰূপ দি নাটখনি যুগুত কৰা হৈছে। ১৫৯৫ খৃষ্টাব্দত চেক্সপিয়েৰে এই নাট লিখিছিল। উনবিংশ

শতাব্দীত কোনো কোনো ভাৰতীয় ভাষাত এই নাটৰ অনুবাদ হয় আৰু অসমীয়া ভাষাত চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা... চলিহাদেৱৰ হাতভেই ১৯১৯ খৃষ্টাব্দত ইয়াৰ প্ৰথম ভাবানুবাদ হয়, এয়ে 'অমৰ-লীলা'। কাহিনীৰ ঘটনাস্থল আৰু চৰিত্ৰসমূহ ৰাজপুত-দেশীয় আৰু সৰ্বভাৰতীয়।

ইংৰাজী নাটকত থকা Lord Capuletৰ ভোজ ঘৰৰ বদলি ইয়াত ৰাজপুত সেনাপতি গোবিন্দসিংহৰ বসন্তোৎসৱ ঘৰৰ দৃশ্য, ৰোমিওৰ বদলি 'অমৰ' আৰু জুলিয়েটৰ বদলি 'লীলা'ৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে। Montague ৰ বদলি ৰাজপুত সেনাপতি 'ভীমসিংহ'ক অৱতীৰ্ণ কৰা হৈছে। 'লীলা' গোবিন্দসিংহৰ জীয়েক; 'অমৰ' ভীমসিংহৰ পুতেক। গোবিন্দসিংহ বিপক্ষ খেলৰ ৰাজপুত সেনাপতি। উৎসৱ-ঘৰত নিমন্ত্ৰিত অতিথিবৃন্দৰ লগত অমৰসিংহও উপস্থিত। লীলাৰ প্ৰতি থকা মৰম অমৰে তেওঁৰ বন্ধু ভৈৰৱ সিংহৰ আগত প্ৰকাশ কৰে। লীলাই অমৰক অন্তৰেৰে ভাল পায়, অথচ অমৰ আৰু গোবিন্দসিংহই লীলাৰ পিতৃবৈৰী বিজয়ৰ সৈতে লীলাৰ বিয়াহ স্থিৰ কৰে। গতিকে ভোজমেলত কোনোবাই যদি তেওঁক দেখে, অমৰৰ সৰ্বনাশ হব। অমৰৰ সঙ্গ-সুখ প্ৰয়াসিনী লীলা বিৰহত ছাটি-ফুটি কৰি আছে। গোবিন্দসিংহৰ ভতিজাক অনন্তই লীলাৰ সৈতে অমৰৰ গুপ্ত প্ৰণয়ৰ কথা জানে আৰু তাৰ বাবে অমৰক ঘৃণা কৰে, বংশগত প্ৰতিহিংসাৰ অগনিয়ে অনন্তক দেই-পুৰি মাৰে। সেইবাবে এদিন কল্যাণ, অমৰ আৰু অনন্তৰ মাজত অস্ত্ৰ-চালনাও হয়, আৰু তাৰ পৰিণতি ৰূপে অনন্তৰ হাতত অমৰৰ বন্ধু কল্যাণৰ মৃত্যু ঘটে। সেই অপৰাধত ৰজাই অমৰক নিৰ্বাসন দণ্ড দিয়ে। বৃদ্ধ সন্ন্যাসীয়ে দিয়া ঔষধ পান কৰি লীলা অচেতন অৱস্থাত পৰি আছিল যাতে অমৰে আহি তেওঁক লৈ যাবহি পাৰে। কিন্তু প্ৰাণ-প্ৰেয়সীক মৃত যেন ভাবি অমৰে হলাহল পান কৰি লীলাৰ কাষতে শেষ নিশ্বাস পেলাই চিৰশান্তি লাভ কৰিলে। অৱশেষত লীলাই অমৰক মৃত অৱস্থাত দেখি ভিতিত বেপ দি আত্মহত্যা কৰিলে। প্ৰকৃত প্ৰেম স্বৰ্গীয়সম্পদ, কিন্তু বিপদ-সঙ্কুল। এই আদৰ্শ চকুৰ আগত ৰাখি ইংৰাজ নাট্যকাৰে দুটা পৰস্পৰ-বিৰোধী শত্ৰুপক্ষৰ মাজত মিলন-মন্দিৰ নিৰ্মাণ কৰিছিল। অসমীয়া নাট্যকাৰেও তাৰেই অনুকৰণত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত অমৃত বাণী শুনাইছে—

ৰজা—"তোমা আজি তোমালোকে
বংশ পৰম্পৰাগত
শত্ৰুতাৰ শেষ পৰিণাম।
গোবিন্দ—(ভীম সিংহক সাবটি) ভীম সিংহ!
আহা আজি কোলাকুলি কৰো একিবাৰ।

ক্ষমা অপৰাধ মোৰ ;
পাহৰি পেলাওঁ ছুয়ো
অতীতৰ ভীষণ বিৱাদ।"

নাট্যকাৰৰ কল্পনা-ৰাজ্যত অসমীয়া তথা সৰ্ব ভাৰতীয় চিত্ৰ আৰু পৰিৱেশে ইয়াত কিদৰে ক্ৰিয়া কৰিছে তাৰ চানেকিৰ অভাৱ নাই। অমৰ-লীলাৰ শেষ শোকাবহ পৰিণামলৈ লক্ষ্য কৰি ভীমসিংহই "সতীমূৰ্ত্তি" নিৰ্মাণ কৰি কীৰ্ত্তিস্তম্ভ ৰাখিবলৈ বিচাৰে। গোৱিন্দসিংহৰ মতে—

"প্ৰেমৰ যজ্ঞত ছুয়ো
উছৰ্গা কৰিলে প্ৰাণ।
পূৰ্ণাহুতি দিলে আৰু শত্ৰুতাৰ ভাব।"   (৫ম অঙ্ক)

ৰজাই কয় যে এই নব দম্পতিৰ "চিতাভস্ম" সংৰক্ষণ কৰিব লাগে। এওঁলোকৰ প্ৰেমক নাট্যকাৰে গোপী-কৃষ্ণৰ প্ৰেমৰ সৈতেও তুলনা কৰি এঠাইত কৈছে যে এই "জীৱন-যমুনাত—

"গোকুল আকুল কৰি বাজিব শ্যামৰ বাঁহী।"

মূল ইংৰাজীত এইবোৰ পোৱা নাযায়।

সেইদৰে "দেৱাঙ্গনা", "বনদেৱী" আৰু "নৰ্ত্তকী"গণৰ নৃত্যগীতত যি পৰিৱেশ উদ্ভাৱিত হৈছে সিও সৰ্বভাৰতীয়। বেজ, বাস্তকাৰ আদিৰ চৰিত্ৰত ভাৰতীয় পট-ভূমিত অসমীয়া চৰিত্ৰ সৃষ্টি হৈছে। ইয়াৰ বেজজন অনা-অসমীয়া 'কেন্‌ভাচাৰ' সদৃশ। তেওঁ সঁচাই-মিছাই কথাৰ মহলা মাৰি জনসাধাৰণৰ মন ভুলাই ধন উপাৰ্জন কৰে, যেনে—"ভাল ভাল দৰৱ কাক লাগে? সকলো বেমাৰৰ দেৱাই আছে। পেট কামোৰণি, মূৰফুৰণি, জ্বৰথাপৰি, কাণগাড়, খহকাৰ, দুষ্টপিত্ত, অম্লপিত্ত, কুষ্ঠৰোগ, ধাতু-দৌৰ্বল্য, মেহ-প্ৰমেহ····· আদি।"

নাট্যকাৰৰ ভাবানুবাদ-শৈলীৰ চানেকি স্বৰূপে তলত এছোৱা তুলি দিয়া হল—

২য় অঙ্ক ৫ম দৃশ্য

(আঁতৰত লীলা বহি থাকে। অমৰৰ প্ৰবেশ)

অমৰ—   "যাৰ অঙ্গে পোৱা নাই এটিও আঘাত
দেখিছে আনৰ গাত
মাৰে মাথো বিদ্ৰূপৰ হাঁহি।

ই কি!
কিহৰ পোহৰ সোৱা আহে খিৰিকিয়ে?
অ' বুজিলো,—উদয়াচল সেয়ে;
লীলা-সূৰ্য্য নববাগে হৈছে উদয়।
ওলোৱা সূৰুয!
খিয়লীয়া জোনবাইক বধা ততালিকে।
তোমাক শুৱনী দেখি তাইতোকৈ
সেঁতা পৰি হল দেহি বিৰস বয়ান।
মানস প্ৰতিমা মোৰ!
হায়! জানিলাহেঁতেন যদি
মৰম যাতনা মই সহিছো কিমান!
সোৱা মাতিছে হবলা।
ক'তা নাই—নাই কোৱা একো,
নাই মতা সমূলি মুখেৰে।
নাই মতা, নেলাগে মাতিব।
চকুৰ পচাৰে তেওঁ
দিছে হায় প্ৰাণ-ভৰা মৰম-জাননী।"

ইয়াত লীলা-সূৰ্য্য, মানস-প্ৰতিমা, মৰম-যাতনা, মৰম-জাননী আদি ৰূপকল্পই প্ৰকাশভঙ্গীৰ মৌলিকতা আৰু প্ৰসাদ গুণৰ পৰিচয় দিয়ে। তলত উল্লেখ কৰা মূল ইংৰাজী ৰচনা খণ্ডৰ সৈতে ইয়াৰ তুলনা কৰিলেই নাট্যকাৰৰ ৰচনা শক্তিৰ প্ৰমাণ পোৱা যাব—

Romeo— "He jests at scars that never felt
a wound—
(Juliet appears above at a window)
But soft! What light through
Yonder window breaks?
It is the east, and Juliet is the Sun!
Arise fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief,
That thou her maid art more fair than she:
Be not her maid, since she is envious;

Her vestal livery is but sick and green,
And none but fools wear it ;
Cast it off.
It is my lady ; O it is my love !
O that she knew she were !
She speaks, yet she says nothing
What of that ?
Her eye discourses,
I will answer it."

(2nd Act 2nd Scene)

চেক্‌স্‌পিয়েৰৰ নাটকৰ প্ৰস্তাৱনা ('prologue') ত নাট্য-বস্তুৰ উল্লেখ আছে ; কিন্তু অসমীয়া নাট্যকাৰে তালৈ আওকাণ কৰি "মধুমিলনৰ ৰাগিণী তানি" প্ৰেমগীত গাই অমৰ-লীলাৰ ক্ষন্তেকীয়া মিলন-ধ্বনি তুলিছে মাথোন। অন্যান্য দুই চাৰিখন পূৰ্ব্বৱৰ্ত্তী অসমীয়া নাটত থকাৰ দৰে এই নাটতো চৰিত্ৰৰ ব্যক্তিগত গীতৰ উপৰিও সখী, নৰ্ত্তকী, বনদেৱী, দেৱাঙ্গনা আদিৰ গীতৰ সমাৱেশে নাটখনিক সঙ্গীত-মধুৰ কৰি তুলিছে ; "সখীসকল"ৰ প্ৰকৃতিৰ বৰ্ণনাসূচক প্ৰেমগীত ("প্ৰস্তাৱনা") এটিৰে নাটখনিৰ পাতনি মেলি "দেৱাঙ্গনা সকলৰ" বন্দনা গীত এটিৰে ইয়াৰ সমাপ্তি ঘটোৱা হৈছে। শেষৰ গীতত স্বৰ্গগত অমৰ-লীলাৰ যুগল মূৰ্ত্তি সম্মুখত ৰাখি দেৱাঙ্গনাসকলে পুষ্পমালাৰে যুগল মূৰ্ত্তিক বন্দনা জনায়—

......"হাঁহে যুগল মূৰতি বিতোপন
বন্দো চৰণ ফুলৰ মালাৰে।"

দেৱাঙ্গনাসকলৰ এই গীতে আৰু প্ৰথমৰ প্ৰস্তাৱনা গীতে নাটখনিত প্ৰাচীনত্বৰ বোল দিয়ে, অপ্‌সৰী, বনদেৱী আৰু দেৱাঙ্গনাসকলৰ মূৰ্ত্তি আবিৰ্ভাৱে ইয়াত অলৌকিকতাৰ পৰশ পেলায়। মূল ইংৰাজী নাটখনিত এইবোৰ পোৱা নাযায়। নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব সৃষ্টিৰ বাবেই এনেবোৰ সংযোগ অসমীয়া নাটত পূৰ্ব-প্ৰচলিত। একো একোটা আৱেগ-নিৱেদন মুহূৰ্ত্তৰ ৰূপ ফুটাই তুলিবলৈ ঠায়ে ঠায়ে চৰিত্ৰৰ মাত-কথাৰ লগতে গীতৰ সমাৱেশ কৰা হৈছে। অমৰৰ সঙ্গ কামনা কৰি লীলাই সখিয়া ফুলনিত বহি অকলসৰে একমনে গীত গায়—

"মাত্তিছো তোমাক কাত্তৰ পৰাণে
আহাঁ প্ৰাণসখা কাষলৈ।"

(৩য় অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)

পূৰ্বৰ খেমেলীয়া নাটলিখকসকলৰ দৰেই হাস্যৰসৰ উদ্দীপনৰূপে চলিহাদেৱে ঠায়ে ঠায়ে ভাষা আৰু ঠায়ে ঠায়ে ভাব-ভাষা আৰু পৰিস্থিতি কেউটাকে গ্ৰহণ কৰিছে। 'অমৰ-লীলা' নাট অনুকৃত হোৱা বাবে পৰিস্থিতিৰ যোগেদি হাস্যৰসৰ সৃষ্টি সম্ভৱ হোৱা নাই। গতিকে ঠায়ে ঠায়ে ভাষাৰ যোগেদিয়েই এনে চেষ্টা দেখা যায়। ভীমসিংহৰ পক্ষৰ অন্যতম চৰিত্ৰদ্বয় নদৰাম আৰু মনোহৰৰ কথা-বতৰাত ইয়াৰ উদাহৰণ বৰ্ত্তমান। নদৰামে কথাই কথাই অতি সঘনে "কিবা বুলিছেনে" আৰু মনোহৰে "হেৰ' কটা" বুলি কয়। এইবোৰ কথাৰ লৰজ মাথোন, অৰ্থৰ সৈতে কোনো সঙ্গতি নাই; অথচ অসমীয়া মানুহ বহুতেই এনেভাবে এইবোৰ প্ৰয়োগ কৰে। নদৰাম আৰু মনোহৰ দুয়ো অসমীয়া সাঁচত গঢ়ি তোলা সাধাৰণ গাৱঁলীয়া মানুহ; গতিকে ই ৰস সৃষ্টিৰ উৎকৃষ্ট সম্বল।

অইন এঠাইত আছে, "পেলুৰ দেৱাই, খৰৰ দেৱাই, মৰাৰ দেৱাই, জীয়াৰ দেৱাই, সকলো আছে, কাক লাগে?" (৫ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)

ইয়াত ৰোগৰ সুদীৰ্ঘ নামাকৰণ আৰু শেষত উল্লেখ কৰা "প্ৰেমৰ দেৱাই, মৰাৰ দেৱাই, জীয়াৰ দেৱাই" কথা কেইষাৰত ভাষা আৰু ভাবগত হাস্যৰসৰ উপাদান নিহিত।

ৰংপুৰে কথা কয়—বৈষ্ণৱ যুগৰ অঙ্কীয়া নাটৰ আংশিক আদৰ্শত ৰচনা কৰা ই এখনি ক্ষুদ্ৰ ছন্দ-বদ্ধ সংলাপ; ৰচনা আৰু প্ৰকাশ কাল ১৯৫৬ চন।*

অঙ্কীয়া নাটৰ লক্ষণ মাত্ৰ এই দুটা বিষয়ত :—

(১) আদিৰ পৰা অন্তলৈকে সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা, (২) এক-অঙ্ক-বিশিষ্টতা। বাকীবোৰ বিষয়ত লিখকৰ উদ্দীপ্ত মৌলিকতা লক্ষণীয়। নাট্য-বস্তু কল্পনামূলক। অতীত ৰংপুৰ তথা অসমৰ ভাস্কৰ্য্য-স্থাপত্য বিদ্যা আৰু ঐতিহ্যৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ অশেষ মোহ আৰু শ্ৰদ্ধা ইয়াত প্ৰতিফলিত হৈছে। সেয়েহে ৰংপুৰ আৰু ৰংপুৰৰ বিশিষ্ট বাছকবনীয়া সম্পদৰাশী মূৰ্ত্তিমন্ত ৰূপে কবি-কল্পনাত প্ৰতিভাত হয়, এই সম্পদসমূহে নিজৰ নিজৰ অতীত গৌৰৱ সুঁৱৰি একোবাৰ আনন্দত অধীৰ হৈ পৰে, একোবাৰ আজিৰ দুৰ্দশাৰ কথা সুঁৱৰি নিৰাশাৰ হুমুনিয়াহ চাৰে। চৰিত্ৰাকাৰত ৰূপায়িত কৰা মূৰ্ত্তিমন্ত স্থান আৰু সম্পদসমূহ—ৰংপুৰ, ৰংঘৰ, কাৰেংঘৰ, শিৱদ'ল, শিৱসাগৰ, গড়গাওঁ, আজানপীৰৰ দুৰ্গ, গৌৰীসাগৰ, নামদাং শিলশাকো, ৰংনাথ দ'ল, জয়দ'ল আৰু ঘনশ্যাম মন্দিৰ।

সূত্ৰধাৰৰ বাহিৰে বাকী আটাইবোৰ চৰিত্ৰই অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত নিজৰ নিজৰ

* এই চনৰ ৩০ এপ্ৰিলৰ দিনা গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ যোগেদি নাটখনি প্ৰচাৰ কৰাও হৈছিল।

বক্তব্য নিৱেদন কৰে। পাতনি মেলা হৈছে সূত্ৰধাৰৰ ব্ৰজাবলী-গন্ধী বচনেৰে এইদৰে—"ভো ভো সভাসদলোক! আজু ৰংপুৰে আৰু ৰংপুৰৰ প্ৰধান সন্তান সৱে নিজৰ নিজৰ জীৱন কাহিনী বখানি শুনাব। তাহে সকলোৱে সাবধানে শুনহ—।"

সূত্ৰধাৰৰ এই বচনফাকিত অঙ্কীয়া নাটৰ অনুকৰণত "শুনহ" বোলাৰ লগতে "দেখহ" শব্দটোও থকা উচিত আছিল। কিন্তু যিহেতু নাটখনি প্ৰথমতে অনা-তাঁৰৰ বাবে ৰচিত সেইবাবেই "দেখহ" শব্দটো বাদ পৰিল।

প্ৰতিটো চৰিত্ৰক সূত্ৰধাৰে পৰিচয় কৰি দিয়ে এইদৰে, যেনে—"শিৱসাগৰে বোলা", "গড়গাঁৱে বোলা" ইত্যাদি। ৰচনাখনিত নাটকীয় ধৰ্ম বিশেষ নাই; নাট্য-বস্তুৰ অতি আৱশ্যকীয় ধৰ্ম, যেনে, সূচনা, পৰিপক্কতা, সমাপ্তি আদিৰ অভাৱ। কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ বা নায়ক-নায়িকা নাই। প্ৰতিটো চৰিত্ৰই আত্ম-কাহিনী নিৱেদন কৰিয়েই ক্ষান্ত, চৰিত্ৰবোৰ স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ আৰু বিক্ষিপ্ত। অৱশ্যে সংলাপ-সমূহত কবিৰ উজ্জ্বল দেশপ্ৰেম ফুটি উঠা দেখা যায়; অসমৰ অতীত ঐতিহ্যৰ প্ৰতি কবিৰ আন্তৰিক শ্ৰদ্ধা-ভক্তিৰ চিন সুস্পষ্ট। সকলোবোৰ চৰিত্ৰই অতীত আত্ম-গৰিমা সুঁৱৰি সুষ্ঠ আৰু বলিষ্ঠ ৰূপে দেখা দিছে।

"বাহিৰত মোৰ পকে চুলি
ভিতৰত বাজে মৌ সুতুলি।"—

আকৌ,—

"ভাগি গ'ল বীণখনি ছিগি গ'ল তাঁৰ
ৰৈ গ'ল অৱশেষ অমিয় জোকাৰ।"

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ এই পদ দুফাকিৰ মৰ্ম্ম 'ৰংপুৰ'-চৰিত্ৰৰ বচনত প্ৰতিধ্বনিত হৈছে—

"বয়সে প্ৰবীণ হৈও
আজিও নবীন মই;
চিৰানন্দ, চিৰযৌৱন মূল মন্ত্ৰ মোৰ;
হিয়া মোৰ সতেজ সবল।
ভাগিল যদিও মোৰ মধু বীণখনি
ৰৈ গ'ল অৱশেষ অমিয়া জোকাৰ—।"

ৰংঘৰ আৰু কাৰেংঘৰৰ বচনত কিঞ্চিৎ বিষন্ন ভাবো দেখা যায়।

'শিৱসাগৰ'-চৰিত্ৰত কবিয়ে প্ৰকৃত সেৱক আৰু সাম্যবাদীৰ মহামন্ত্ৰ উচ্চাৰিত কৰি শিৱসাগৰক নতুন ৰূপে কল্পনা কৰিছে অম্বিকাৰ মানস সন্তান ৰূপে—

শিৱসাগৰ—

"ৰজা প্ৰজা সকলোৰে ধৰিছো যোগান।
আঁচলত ধৰি আছো ত্ৰিমূৰ্ত্তি মন্দিৰ—
শিৱ, বিষ্ণু আৰু দেৱী দ'ল,
শাক্ত, শৈৱ, বৈষ্ণৱৰ সেৱাৰ কাৰণে।"

১৯২০ চনত ৰচিত চলিহাদেৱৰ 'অমৰ-লীলা' নাটকত অমিত্ৰাক্ষৰ-ছন্দৰ যি তৰঙ্গায়িত গতি আৰু কল্পনাৰ বিলাস দেখা গৈছিল, প্ৰায় দুকুৰি বছৰ পিছত ৰচিত এই নাটিকাত তাৰ ভালেখিনি হ্ৰাস হৈছে। ই যুগ-প্ৰভাৱ। আজিৰ যুগত ভাষাই অলঙ্কাৰ পিন্ধিব নোখোজে, ছন্দই স্বইচ্ছাতে সাৱলীল গতি লয়। তদুপৰি অনাতাঁৰৰ উপযোগী কৰিবৰ বাবেও নাট্যকাৰ বহু বিষয়ত সংযত হবলৈ বাধ্য হৈছে। নাট্যকাৰৰ ভাষাত ই "নাটিকা" ('Dramatic monologue')। কিন্তু সংস্কৃত নাটিকাৰ সংজ্ঞাৰ সৈতে ই খাপ নেখায়। ই সম্পূৰ্ণ অঙ্কীয়া নাটো নহয়, কিন্তু অঙ্কীয়া নাটৰ আভাস-সম্পন্ন এবিধ ক্ষুদ্ৰ ৰূপক।

পদ্ম চলিহাৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

(১) তেওঁৰ নাটবোৰ সঙ্গীত-বহুল; প্ৰত্যেকখনৰে আদি আৰু অন্তত একোটাকৈ গীত আছে। 'অমৰ-লীলা', 'নিমন্ত্ৰণ'ৰ আৰম্ভণী গীত 'প্ৰস্তাৱনা'; কিন্তু ই সংস্কৃত 'প্ৰস্তাৱনা'ৰ সংজ্ঞাৰ লগত অমিল। প্ৰকৃততে দুয়ো ঠাইতে ই প্ৰেম-গীত মাথোন। 'কেনে মজা'ত এই আৰম্ভণী গীত কাছিম আৰু জুলেখাৰ দ্বৈত-সঙ্গীত। থূলমূল ভাবে তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ সঙ্গীত-সমূহক তিনিভাগত ভগাব পাৰি—

(ক) সমৱেত সঙ্গীত :—যেনে,

'অমৰ-লীলা'ত :—সখীসকলৰ গীত (২য় অঃ ৩য় দৃশ্য, ৩য় অঃ ২য় দৃঃ), নৰ্ত্তকীসকলৰ গীত (২য় অঃ, ১ম দৃঃ), বনদেৱীসকলৰ গীত (৫ম অঃ ২য় দৃঃ), দেবাঙ্গনাসকলৰ গীত (৫ম অঃ ৫ম দৃঃ);

'কেনে মজা'ত—ধনলক্ষ্মী আৰু সঙ্গিনীসকলৰ গীত (৬ষ্ঠ দৃঃ)।

'নিমন্ত্ৰণ'ত—নৰ্ত্তকীসকলৰ গীত (১ম অঃ ১ম দৃঃ), পণ্ডিত সকলৰ ধেমেলীয়া গীত (১ম অঃ, ২য় দৃ)।

(খ) দ্বৈত-সঙ্গীত—'ৰংপুৰে কথা কয়' ত বাহিৰে প্ৰতিখনতে দ্বৈত-সঙ্গীত আছে। 'কেনে মজা' দ্বৈত-সঙ্গীত-প্ৰধান নাট বুলিলেও অত্যুক্তি নহয়। সপ্তদৃশ্য-সম্পন্ন এই ক্ষুদ্ৰ নাটখনিত সৰ্বমুঠ আঠোটা দ্বৈত-সঙ্গীত সন্নিবিষ্ট।

'নিমন্ত্ৰণ'ত বিদূষক-বিদূষক-পত্নীৰ (১ম অঃ ৩য় দৃ); 'অমৰ-লীলা'ত কল্যাণ আৰু ভৈৰৱৰ (৩য় অঃ ১ম দৃ);

(গ) ব্যক্তিগত সঙ্গীত, যেনে,—'কেনে মজা'ত জুলেখাৰ গীত, 'নিমন্ত্ৰণ'ত বিদূষকৰ গীত, লচ্‌মন্ তেলীৰ হিন্দী গীত, 'অমৰ-লীলা'ত লীলাৰ গীত, ৰঘুনন্দনৰ গীত উল্লেখযোগ্য।

গীতবোৰৰ যোগেদি নাট্যকাৰৰ 'ফুলনী'ৰ 'মালী' নামৰ সাৰ্থকতা উপলব্ধি কৰা যায়।

(২) হাস্যৰসৰ অৱলম্বন—তেওঁৰ কৌতুক সৃষ্টিৰ অৱলম্বন প্ৰায়েই তথাকথিত শিক্ষিত সম্ভ্ৰান্ত ব্যক্তি, অথবা অতিবাস্তৱ চৰিত্ৰ আদি (দ্ৰঃ 'নিমন্ত্ৰণ'ত দাৰ্শনিক, জ্যোতিষী, বৈদ্য, বৈয়াকৰণিক আদি; 'কেনে মজা'ত অসমীয়া আমোলা, বঙালী আমোলা, চাহাবী ধৰণৰ অৰ্দ্ধশিক্ষিত ডেকা, নবাব, উজীৰ প্ৰভৃতি; 'ধনলক্ষ্মী' অতিবাস্তৱ চৰিত্ৰ; 'অমৰ-লীলা'ত 'দেৱাঙ্গনা' অতিবাস্তৱ চৰিত্ৰ)।

(৩) সংস্কৃত প্ৰভাৱ—গুৰুগম্ভীৰ সংস্কৃত শব্দ আৰু অলঙ্কাৰৰ প্ৰচুৰ প্ৰয়োগে তেওঁৰ ৰচনা প্ৰায়ে সুস্থ আৰু বলিষ্ঠ কৰিছে ('অমৰ-লীলা'ত ৰঘুনন্দন সংস্কৃতজ্ঞ পণ্ডিত; সংস্কৃত ভাষাৰ 'উষা-স্তুতি'ৰে তেওঁ মঞ্চত অৱতীৰ্ণ হয়, তেওঁৰ বচন সংস্কৃত শব্দ-বহুল। এওঁৰেই মুখত সংস্কৃতৰ নীতি-বচন—"শনৈঃ পন্থাঃ শনৈঃ পন্থাঃ শনৈঃ পৰ্বত-লঙ্ঘনম্"। স্ত্ৰীচৰিত্ৰ লীলাৰ মুখতো সংস্কৃত সাহিত্যৰ প্ৰাচীন ঐতিহ্য-গন্ধী বচন দুই-চাৰি আষাৰ শুনা যায়। নিশাদেৱীক আহ্বান কৰি তেওঁ কয়—"যোৱা শীঘ্ৰে অস্তাচললৈ—সূৰ্য্যৰথবাহী হেৰা বেগাল তুৰঙ্গ—আনাগৈ নিশাদেৱী তমসা-বসনা।" (৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)

শৈলধৰ ৰাজখোৱা (খৃঃ ১৮৯২—

বিভাৱৰী—(১৯১৮)

অসম গৌৰৱ বা স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহ—(১৯৩২)

১৮৯২ খৃষ্টাব্দত ডিব্ৰুগড়ত শৈলধৰ ৰাজখোৱাৰ জন্ম হয়। তেওঁ ১৯০৯ চনত এণ্ট্ৰেন্স পাছ কৰি ১৯১৪ চনত বি-এ ডিগ্ৰী লাভ কৰে আৰু তেতিয়াৰ পৰাই কৰ্মময় জীৱন আৰম্ভ হয়। তেওঁ ব্যৱসায় কৰিছিল, শিক্ষকতা কৰিছিল, আৰু চব্‌ডেপুটি কলেক্টৰ, একষ্ট্ৰা এচিষ্টেণ্ট কমিছনাৰ আদি গধুৰ চৰ্কাৰী চাকৰিও কৰিছিল। কেইবছৰমান গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ কোষাধ্যক্ষ পদো গ্ৰহণ কৰিব লগীয়া হৈছিল। কৱিতাৰে তেওঁৰ সাহিত্যিক জীৱন আৰম্ভ হয়, 'নিজৰা'ত তেওঁৰ উৎকৃষ্ট কৱিতাসমূহ থূপাই ছপোৱা হৈছে; ৰাজখোৱা 'নিজৰাৰ কবি' ৰূপে খ্যাতিমন্ত।

বিদ্যাৱতী—তেওঁৰ প্ৰথম নাট ‘বিদ্যাৱতী’ পাঁচ-অঙ্কীয়া ছন্দবদ্ধ। বিদ্যাৱতী মহাকৱি কালিদাসৰ পত্নী। এটা কিংবদন্তিৰ পটভূমিত নাটখনি ৰচিত। প্ৰথম খণ্ডত কলিদাসক অধোমুখ ৰূপে অঙ্কিত কৰা হৈছে। চতুৰ পণ্ডিত এদলৰ মধ্যস্থতাত এই মূৰ্খৰ সৈতে গুণী-জ্ঞানী বিদুষী কন্যা বিদ্যাৱতীৰ বিৱাহ সম্পন্ন হয়। বৈৱাহিক সম্বন্ধ ঘটি যোৱাৰ পিছত স্বামী-স্ত্ৰীৰ অসুখীয়া জীৱন আৰম্ভ হয়। স্ত্ৰীৰ অসহনীয় গালি-শপনিত অতীষ্ট হৈ তেওঁ বিদ্যাশিক্ষা কৰিবলৈ ঘৰৰ পৰা আঁতৰ হৈ প্ৰৱাস খাটেগৈ আৰু শেষত পাণ্ডিত্য গুণেৰে বিভূষিত হৈ ঘৰলৈ উলটি আহে। গৰ্বিতা স্ত্ৰীয়ে তেওঁক পণ্ডিত হৈ অহা বুলি জানিব নোৱাৰি তেতিয়াও তেওঁলৈ সন্দেহ চকুৰে চাই অহাৰ কাৰণ কি সুধিলে। কালিদাসে উত্তৰত ক’লে “অস্তি কশ্চিদ্ ৱাক্-ৱিশেষঃ” (বিশেষ এষাৰ কথা আছে)। বিদ্যাভিমানী স্ত্ৰীয়ে তথাপিও বিশ্বাস নকৰাত কালক্ৰমত কালিদাসে বাক্যষাৰৰ প্ৰতিটো শব্দেৰে আৰম্ভ কৰি একোখন কাব্য ৰচনা কৰিলে ; ‘অস্তি’ শব্দেৰে ‘কুমাৰ-সম্ভৱ’, যেনে “অস্ত্যুত্তৰস্যাম্ দিশি”, ‘কশ্চিৎ’ শব্দেৰে “মেঘদূত” যেনে “কশ্চিৎ কান্তা-বিৰহ গুৰুণা”, ‘ৱাক্’ শব্দেৰে ‘ৰঘুবংশ’ যেনে “ৱাগৰ্থ”। অৱশেষত এইজনা তথাকথিত মূৰ্খলোকেই গৈ পৃথিৱীত অদ্বিতীয় কবি ৰূপে যশস্যা লাভ কৰি ভাৰতবাসীক ধন্য কৰিলে।

কোনো কোনো সমালোচকৰ মতে পুৰুষৰ প্ৰতি স্ত্ৰীৰ এনে বাক্য-বাণ পুৰুষৰ ওপৰত স্ত্ৰীৰ অবাঞ্ছনীয় প্ৰভাৱসূচক ; সেয়েহে, তেওঁলোকে এই নাটখনৰ বিৰুদ্ধে বহুতো কটু সমালোচনা কৰিছিল (১৯১৮ চনৰ ‘আসাম বান্ধৱ’ দ্ৰঃ)। কিন্তু এনে কটূক্তিয়ে নাট্যকাৰক দোষত পেলাব নোৱাৰে ; কিয়নো, ই মাথোন লৌকিক উক্তি বা কিংবদন্তি ; আৰু নাট্যকাৰে যি শুনিছে তেনেভাৱেই তাৰ নাট্যৰূপ দিছে। বিদ্যাৱতীয়ে প্ৰণয়-প্ৰাৰ্থী কালিদাসক এইদৰে তাচ্ছিল্য কৰিছিল—

“ধিক্ তোৰ উচ্চ আশা! ভতুৱা
কুকুৰ হই পাব খোজ যজ্ঞ ভাগ ?
....
নাযাৱ আতৰি যদি আপোন মনেৰে
লাঠি মাৰি বাজ কৰি থ’ম দুৱাৰত।”

(৩য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

শেষত বিদ্যাৱতীৰ অনুতাপ আহিল আৰু পূৰ্ব প্ৰথাৰ প্ৰতি সমৰ্থন জনাই তেওঁ কৈছে—

“মোৰ দৰে উচ্চ শিক্ষা
পাই আওহেলা কৰে যদি তিৰোতাই

পূৰ্বাপৰ সমাজ বান্ধনী, নিৰ্বিচাৰে
তেনে শিক্ষা সমাজে আমাৰ।
তিৰোতাৰ স্বাধীনতা মুবুজিব আমাৰ দেশত।"

(৫ম অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ)

এই নাটখনি কোনো শ্ৰেণীত সম্পূৰ্ণৰূপে অন্তৰ্ভুক্ত কৰিবলৈ টান। শ্বেক্‌স্‌পিয়েৰৰ দৰে মহাকবি কালিদাসৰ আবিৰ্ভাৱৰ স্থান-কাল অথবা জীৱন-বৃত্ত সম্বন্ধে খাতাংভাৱে জানিবৰ উপায় নাই; নাট্য কাহিনী লৌকিক আখ্যান আৰু জনশ্ৰুতি (বা কিংবদন্তি)ৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ৰচনা কৰা হৈছে। কালিদাসৰ নামটো মাত্ৰ ঐতিহাসিক। নাট্য কাহিনীয়ে ইতিহাসৰ কোনোটো ৰেখাকে স্পৰ্শ কৰা নাই। গতিকে ইয়াক ঐতিহাসিক নাটৰূপে ধৰিব নোৱাৰি। বিদ্যাৱতী আৰু কালিদাসৰ চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি আৰু জনশ্ৰুতিৰ ওপৰত ভেজা দি নাট্যকাৰে এটা সমাজ চিত্ৰ অঙ্কন কৰিছে; পুৰুষৰ ওপৰত নাৰীৰ অতুল প্ৰভাৱ দেখুউৱা হৈছে। লগতে দেখুউৱা হ'ল পুৰুষৰ পৌৰুষত্বৰ অপাৰ মহিমা আৰু অধ্যৱসায়ৰ উচিত ফলপ্ৰাপ্তি। এই বিষয়ত ই আংশিকভাৱে চৰিত্ৰমূলক সামাজিক নাটৰ শাৰীত পৰে। অইন এক যুক্তিত ইয়াক ৰূপক নাট ৰূপেও ধৰিব পাৰি। বিদ্যাৱতীৰ চৰিত্ৰত বিদ্যা আৰু বংশ-মৰ্য্যদাৰ গৌৰৱ আৰোপ কৰি আৰু কালিদাসৰ চৰিত্ৰত অধ্যৱসায়ৰ অদ্ভুত পৰিণাম দেখুৱাই নাট্যকাৰে গোটেই নাটখনকে ৰূপক স্বৰূপে নিৰ্মাণ কৰিছে। 'সাধনাত সিদ্ধিলাভ' এই আদৰ্শ কালিদাসৰ জীৱনত প্ৰতিফলিত—

"অপমান পাই, লভিলা ইবাৰ
মহাশক্তি একাগ্ৰতা সাধনাৰ মূল।"

(৪ৰ্থ অঙ্ক ৩য় দৃশ্য)

চতুৰ্থ অঙ্কত দয়া, মায়া, জ্ঞান আৰু বনদেৱীক মূৰ্ত্তিমন্ত কৰি অন্যান্য চৰিত্ৰৰ দৰে প্ৰতিষ্ঠাপন কৰা হৈছে। শৰত গোস্বামীৰ 'পৰীক্ষা' নাটতো এনে এটা সাংকেতিক ৰীতি সুস্পষ্ট। 'বিদ্যাৱতী' পাঁচ-অঙ্কীয়া ছন্দ-বহুল মঞ্চ-সফল মিলনান্ত নাট ('কমেডি')।

[স্থানান্তৰত পৰৱৰ্ত্তী আধ্যাত হেম শৰ্মাৰ 'কালিদাস' (১৯৫১) দ্ৰঃ]

স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহ (বা অসম গৌৰৱ)

স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহৰ ৰাজত্বকাল প্ৰায় একুৰি সোতৰ বছৰ (১৬১১-১৬৪৯ খৃঃ)। এই সুদীৰ্ঘ কালছোৱাৰ ভিতৰত অসম ইতিহাসৰ পাত কতখিলা

যে লুটি খালে! অসম-মোগলৰ ৰণত তুৰ্বকৰ মৃত্যু হ'ল; কামৰূপ অঞ্চল কিছুদিন মোগলৰ অধিকাৰত থাকিল; বাবাকৰে হাজোত থানা পাতিলে আৰু তাতে আখেক আৰু কেৰা গোহাঁইৰ পৰা অসমৰ নব-নিৰ্দ্ধাৰিত সীমাৰ কথা জানি লৈ সীমাৰ ভিতৰত বেহা-বেপাৰ চলাব ধৰিলে। কিন্তু ৰাজ-আজ্ঞা অনুসৰি যেতিয়া বঙালৰ যাতায়তত বাধা পৰিল, তেতিয়া উভয় পক্ষৰ মাজত ৰণ-শিঙা বাজি উঠিল। শিঙৰীত আবাকাৰ (বাবাকৰ) প্ৰভৃতি বহুতো বঙাল কটা গ'ল। কেইবছৰমান বিৰতিৰ পিছত নানা কাৰণত উভয় পক্ষৰ মাজত তুইঁজুইৰ দৰে উমি উমি জ্বলি থকা হিংসানল পুনৰ জ্বলি উঠিল। মোগলৰ মহামিত্ৰ সত্ৰাজিত অসম সোমালহি; মাজুলী, হাজো আদি ঠাইত তুমুল ৰণ হ'ল। পৰাজিত বহুতো বঙালে ৰজাৰ বশ্যতা স্বীকাৰ কৰি ডাঙৰীয়া সকলৰ বিৰুদ্ধে সঁচাই-মিছাই বহুতো কথা ৰজাত লগালে। টুটকীয়াৰ কূট চক্ৰান্ত বুজিব নোৱাৰি ৰজায়ো কেবাজনো উচ্চ বিষয়াক বধ কৰালে। কাঁড়ী-বাৰুৱতিবোৰ ভাগৰি পৰিল। উভয় পক্ষৰ সম্মতি-সাপেক্ষে অস্থায়ীভাবে হলেও সন্ধি-স্থাপন হ'ল।

'দেওধাই অসম বুৰঞ্জী'ৰ মতেও কেবাখনো ৰণৰ অন্তত বহুতো বঙালে ৰজাৰ বশ্যতা স্বীকাৰ কৰিলে আৰু ৰজাই তেওঁলোকক ভৰলী পাৰ কৰি আনিলে, "আখেক গোহাঁইক দিখৌৰ বৰঘাটত হাৰিৰ হতুৱাই ছাল ছেলাই মাৰিলে। আখেক গোহাঁইৰ জীয়েক মোহনপুৰীয়াক দিখৌৰ পানীত বান্ধি পেলালে।" চামধৰাত লাঙ্গিফুকন প্ৰমুখ্যে কেবাজন উচ্চ বিষয়াক শাস্তি দি মৰালে।

হৰকান্ত সদৰামিনৰ 'আসাম বুৰঞ্জী' মতে মোগল বাদচাহৰ তৰফৰ পৰা চৈয়দ বাবাকৰ আৰু সত্ৰাজিতে অসম দেশৰ চলাচল বুজিবৰ মনেৰে বেপাৰৰ ছলে এজন "গোমস্তা" পঠিয়াইছিল। আমাৰ ৰাজ-বিষয়াই এই গোমস্তাক কাটি নাওৰ বস্তু-বাহানিবোৰ লুটি নিলে। এই কথাৰ সন্ধান পাই সত্ৰাজিতে ৰাজ-ভঁৰাল লুটি-পুটি প্ৰতিশোধ ললে। কথাৰ গতি বিষম যেন পাই স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহই প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে—তেওঁ হৃত কোচ ৰাজ্য কাঢ়ি লব, মোগল সৈন্য অপসাৰণ কৰিব। ইয়াতেই অসম-মোগলৰ যুদ্ধৰ সূত্ৰপাত। E. A. Gait চাহাবৰ 'History of Assam'ৰ মতে—

আহোম-কছাৰী সংঘৰ্ষ কালত বহাত যেতিয়া সুন্দৰ গোঁহাই আছিল, সুন্দৰে স্পষ্ট ভাবে ঘোষণা কৰিলে যে কছাৰীয়ে যদি ৰাজহ আদায় নকৰে, তেওঁলোকে মাইবং অধিকাৰ কৰিব। এনে সময়তে সুন্দৰ-পুত্ৰ আখেক কিবা কাৰণত ৰজাৰ বিৰোধী হৈ উঠিল আৰু কৰ্ত্তব্যৰ প্ৰতি আওকণীয়া হ'ল। চেলু পাই ভীমদৰ্পৰ অধীনত কছাৰীয়ে সুন্দৰক বধ কৰিলে। মোগলে সুযোগ পাই নতুন বলে বলীয়ান হৈ

আগবাঢ়ি আহিল আৰু বহাত আহোম শক্তিক পৰাজিত কৰি আখেকৰ ওপৰত ৰজাৰ বিৰূপ মনোভাৱ জগাই তুলিলে; ৰজাই আখেকক বিষয়-বাবৰ পৰা স্থানচ্যুত কৰিলে; ইপিনে গছত তুলি গুৰি কটা তেওঁৰ আহাৰ-বিহাৰৰ সঙ্গী কেইজনমানে তেওঁক ৰজা পতা হব বুলি উচুটীয়াই দিয়াত সিজন গৈ (বদন বৰফুকনৰ দৰে) অসম-অভিযানৰ মানস কৰি বঙ্গদেশৰ নবাবৰ আশ্ৰয় ললেগৈ। সেইমতে বঙ্গনবাব কাচিমখাঁই চৈয়দ হাকিম আৰু আবাকাৰক (অবাবকৰক) সৈন্যবাহিনীৰে অসম অভিমুখে পঠিয়ালে। লগত আহিল সাত ঘাটৰ চেঙেলী নবাবৰ তলতীয়া হিন্দু-ৰজা সত্ৰাজিত আৰু পূৰ্বৰ আহোম সেনাপতি প্ৰতিশোধ-পৰায়ণ আখেক। কলং-পাৰত (কলিয়াবৰত) আহোম-মোগলৰ সংগ্ৰাম হ'ল; প্ৰথম ঘাতত মোগল জিকিল আৰু সিহঁতৰ গুমৰ্থনি দেখি দ্বিতীয়বাৰ আহোম সেনা পিছ হুহঁকি আহিল। ইপিনে জ্ঞাতি-দ্ৰোহৰ বিভীষিকাই আখেকৰ মন ঘূৰাই পেলালে; তেওঁ মোগল-বাহিনীৰ ওপৰত জপিয়াই পৰিল; আবাকাৰকে আদি কৰি ভালেমান মোগল-নেতা হয় পৰাজিত, নহয় নিহত হ'ল। সত্ৰাজিত-পুত্ৰক কামাখ্যাত বলি দিয়া হ'ল। বিজয়-গৌৰৱৰ জয়ডঙ্কা কোবাই স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহ ৰাজধানীলৈ উলটিল। পূৰ্ব-প্ৰতিজ্ঞা ভঙ্গ হোৱা হেতুকে আখেক গোহাঁয়ো নিহত হ'ল।

বুৰঞ্জীৰ প্ৰতিটো আখেক-কাহিনীতে আখেক-বধ-প্ৰসঙ্গ নোহোৱা নহয়; কিন্তু গেইট্ চাহাবৰ বুৰঞ্জীত তেওঁৰ বিদ্ৰোহী মনৰ যি আকস্মিক পৰিৱৰ্তন দেখুউৱা হৈছে, অইনবোৰত সেইদৰে দেখুউৱা হোৱা নাই। এইকণ নাট্যিক আকস্মিক 'বিভাৱনাৰ' প্ৰতি ৰাজখোৱাৰ মোহ জন্মিল আৰু এই মোহ-তন্দ্ৰাৰ মাজতে স্বদেশ-প্ৰেমিক আখেকৰ জন্ম, প্ৰতাপসিংহৰ উদ্ভৱ।

ওপৰত দিয়া বুৰঞ্জীগত টোকাসমূহৰ পৰা জনা যায় যে, কোনো কোনো বুৰঞ্জীত আখেকৰ নামটো পৰ্য্যন্ত নাই। কিন্তু কবি ৰাজখোৱাই বুৰঞ্জীৰ উপেক্ষিত আখেক গোঁহাইক নাম-মৰ্য্যদাৰে সমৃদ্ধ কৰি বুৰঞ্জীৰ শুকান মৰুত 'নিজৰা'ৰ সোঁত বোৱালে। ইয়াৰ উপৰিও, কেবাটাও নগণ্য ব্যক্তিক নাটকৰ উজ্জ্বল কাৰ্য্যকুশল চৰিত্ৰ ৰূপে সজাই-পৰাই উলিয়ালে; নতুন চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিও বুৰঞ্জীৰ ৰুকাত সুন্দৰৰ সৃষ্টি কৰি কবি-হৃদয়ৰ সমুচিত পৰিচয় দিলে। ইয়াৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য জটিল সৃষ্টি—লাজি (ৰজাৰ চোৰাংচোৱা), আখেক গোঁহাই (আহোম সেনাপতি), চিকণ (ছদ্মবেশী ৰূপহী, আখেক-পত্নী), সত্ৰাজিত (নবাবৰ অধীন হিন্দুৰজা), গোবিন্দ (বিদ্ৰোহী অসমীয়া জমিদাৰ)। নাট্যকাৰৰ কাহিনীত বুৰঞ্জীৰ ৰুকাটোহে মাথোন আছে; ইয়াত আহোম সেনাপতি আখেক-গোহাঁয়ে ৰাজ-আজ্ঞা অনুসৰি

মোগল সৈন্যক ভেটা দিবলৈ আগ বাঢ়ি গ'ল। ৰজাৰ চোৰাংচোৱা লাঙ্গিয়ে নিজ ক্ষুদ্ৰ স্বাৰ্থ পূৰণৰ হেতু সৰলমতি আখেকৰ কাৰ্য্যক্ৰমত ৰাজ-বিদ্ৰোহৰ বীজ ৰপন কৰিলে; সেয়ে গৈ শেষত নিৰ্দোষী আখেকৰ নিৰ্বাসন দণ্ড আৰু বধ ঘটালে। আখেক-পত্নী ৰূপহীয়ে অন্তৰত পতি-হত্যাৰ প্ৰতিশোধ-পণ লৈ পুৰুষবেশ ধাৰণ কৰি সকলো গোপন তথ্য উদ্‌ঘাটন কৰিলে। ৰজাৰ মনত অতদিনে পুহি ৰখা সন্দেহৰ তন্দ্ৰা ভাগিল; ষড়যন্ত্ৰকাৰী নাৰকী লাঙ্গি ধৰা পৰিল। যথোচিত দণ্ড বিধানেৰে পাপীৰ প্ৰায়শ্চিত্ত কৰা হ'ল।

একাধিক স্বাৰ্থান্ধ দুষ্টমতি চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণাত আৰু ছদ্মবেশী ৰূপহীৰ কাৰ্য্য-কৌশলত নাটকীয় কৌতূহল আৰু চমৎকাৰিত্বই স্থিতিলাভ কৰিছে। মুখ্য চৰিত্ৰৰ ভিতৰত লাঙ্গি-আখেক বিৰুদ্ধধৰ্মী; চেংধৰা-সত্ৰাজিত-গোৱিন্দ প্ৰতিটোৱেই দুষ্টমাত জটিল চৰিত্ৰ। আখেকৰ চৰিত্ৰত নায়ক আৰু লাঙ্গিৰ্ চৰিত্ৰত প্ৰতিনায়কৰ লক্ষণ আছে। লাঙ্গিৰ চৰিত্ৰত আছে ছল-চক্ৰান্ত, শঠতা-নীচতা। চেক্‌স্‌পিয়েৰৰ 'অথেলো' ('Othello') নাটকৰ 'আয়াগো' ('Yago') চৰিত্ৰ-সদৃশ লাঙ্গিৰ চৰিত্ৰত আছে শিয়ালৰ বাগি, বাঘৰ সাহস, বিষধৰৰ বিষবাষ্প। [প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ 'নীলাম্বৰ' নাটকৰ 'নন্দ'ৰ চৰিত্ৰ এই প্ৰসঙ্গত তুলনীয়]। নাট্যৰেখাৰ প্ৰথমাৰ্দ্ধত সূত্ৰধাৰ লাঙ্গি। লাঙ্গিৰ স্বাৰ্থ-জড়িত গুপ্ত অভিসন্ধিৰ ফলতেই সেনাপতি আখেকৰ ওপৰত ৰজাৰ সন্দেহ উপজিল, আখেক বন্দী হ'ল, অৱশেষত মৃত্যুদণ্ডত দণ্ডিত হৈ ইহধাম ত্যাগ কৰিব লগীয়া হ'ল। ইয়াতেই 'গৰ্ভ' সন্ধি (৩য় অঙ্ক)। আখেকৰ মৃত্যুৰ পাছত আখেক-পত্নী ৰূপহীৰ কাৰ্য্যাৱলীয়ে নায়ক আখেকক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছে। ৰূপহীৰ স্বামীহন্তা প্ৰতিনায়ক লাঙ্গিৰ সকলো গুপ্ত ষড়যন্ত্ৰ ৰূপহীৰ যোগেদিয়েই ধৰা পৰিল, নৰপিশাচৰ উচিত শাস্তি হ'ল। ৰূপহীৰ চিকণ-ৰূপী ছদ্মবেশে নাট্য-কৌতূহল সৃষ্টি কৰি উপসংহাৰত নাট্যিক চমৎকাৰিত্ব আৰোপ কৰিলে।

বুৰঞ্জীৰ উপেক্ষিত আখেক দেশপ্ৰেমিক কবি-নাট্যকাৰ জনৰ মানস-কোঁৱৰ আৰু ৰূপহী তেওঁৰ মানস-কুঁৱৰী সদৃশ: প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ জৰিয়তে কবি-নাট্যকাৰ ৰাজখোৱাৰ জীৱন-দৰ্শনৰ সজীৱ চিত্ৰ একোটি চিত্ৰিত হৈছে। আখেকৰ চৰিত্ৰত আছে নিস্বাৰ্থ কৰ্ত্তব্যশীলতা আৰু নিভাঁজ দেশপ্ৰেম। মোগলৰ সৈতে ৰণ কৰি ৰণ-ক্লান্ত আখেকে যেতিয়া একোবাৰ মৃত্যু-আশঙ্কা কৰি ব্যথিত হয়, তেওঁৰ মানস-কুঞ্জত তেওঁৰ সোণৰ অসমৰ সোণাময় ৰূপটি উদ্‌ভাসিত হয়, তেওঁৰ হৃৎতন্ত্ৰী কঁপি উঠে; তাৰে ঝঙ্কাৰত ভাহি উঠে কবি-অন্তৰৰ এটি আধা-ফুটা সুৰ—"হায় সোণৰ প্ৰতিমা! চিৰ অনাথিনী কৰি পাৰোনে এৰিব স্বইচ্ছায় অকলে তোমাক!" (৩য় অঃ ৫ম দৃ) ৰূপহীৰ চৰিত্ৰত আছে পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ অহল্যা-দ্ৰৌপদী-কুন্তীৰ

সতী-সুলভ স্বামি-ভক্তিৰ উজ্জ্বল নিদৰ্শন। মৃত স্বামীৰ প্ৰতিশোধ-পৰায়ণা ৰূপহী প্ৰতিশোধ লবৰ বেলিকা ৰণৰঙ্গিণী বীৰাঙ্গনা। অসীম ধৈৰ্য্য আৰু সহিষ্ণুতাৰ পৰিচয় দি তেওঁ ভাবে—

"নোৱাৰে চাপিব কাষ শত বিভীষিকা,
নোৱাৰে বোধিব মোক দানৱৰ মায়া—
ছলনাই ! তুমি সেই মেঘৰ আঁৰত
খন্তেক অপেক্ষা কৰা। বিজুলীৰ লতা হই,
যেনি যাওঁ বজ্ৰাঘাতে পৃথিৱী কঁপাই,
মিলিম তোমাত গই।" (৪ৰ্থ অঃ ৩য় দৃ)

ই ছদ্মবেশিনী ৰূপহী-বচনত কবি ৰাজখোৱাৰ কবি-অন্তৰৰ স্বভাৱ-প্ৰণোদিত কাব্য-প্ৰৱাহ মাথোন। ৰূপহীৰ অন্তৰ অসীম চেনেহৰ খনি, ঔদাৰ্য্যৰ ভূমি। তেওঁৰ এনে সহানুভূতিশীল চেনেহ-ঔদাৰ্য্যৰ হেতুকেই সত্ৰাজিত-পত্নী কমলাই তেওঁৰ হেৰোৱা পুতেকৰ মুখ চাবলৈ পালে। নাটখন মূলতঃ ঐতিহাসিক হলেও অনৈতিহাসিক ঘটনা-সজ্ঘটনেহে নাট্যকাৰৰ প্ৰতিভাৰ দিক্-দৰ্শন নিৰীক্ষণ বিষয়ত সহায় কৰে। নাম-ভূমিকাত থকা প্ৰতাপসিংহৰ চাৰিত্ৰিক আভা অতি ক্ষীণ আৰু নিষ্প্ৰভ, অথচ বুৰঞ্জীৰ ভাষাত কব গ'লে "অতি প্ৰতাপী আছিল হেতুকে স্বৰ্গদেও চুচেংফা (ওৰফে বুদ্ধিস্বৰ্গনাৰায়ণ)ৰ নাম প্ৰতাপসিংহ দিয়া হৈছিল। গোবিন্দৰ নাম গেইট্‌ চাহাবৰ বুৰঞ্জী মতে মাচু গোবিন্দ। তেওঁ ৰাজবিদ্ৰোহ আচৰণ কৰি পলাল। সত্ৰাজিতে তেওঁক বন্দী কৰিব বুলি ৰজাৰ আগত প্ৰতিশ্ৰুতি দিলে; কিন্তু তাকে নকৰি গোবিন্দক বঙ্গদেশলৈ পলাই যাবলৈ সুযোগ উলিয়াই দিলে। এয়ে স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহৰ অন্তৰত জুই জ্বলালে আৰু সত্ৰাজিতক ধৰাই অনালে। কিন্তু বৰফুকনৰ সৈতে মিতিৰালি পাতি সত্ৰাজিত স্বস্থানে প্ৰস্থান কৰি ৰাজদণ্ডৰ হাত সাৰিল।

বিবিধ ৰস-ধাৰাৰ মাজেদি জাতীয় ভাব আৰু অসমৰ অতীত গৌৰৱ জাগ্ৰত কৰাই নাট্যকাৰৰ মুখ্য উদ্দেশ্য আৰু এই বিষয়ত তেওঁ ভালেখিনি কৃতকাৰ্য্য হৈছে, কাব্যিক নাটৰূপে 'প্ৰতাপসিংহ' অসমীয়া কাব্য-কাননৰ অন্যতম সুগন্ধ পুষ্প।

ৰাজখোৱাৰ নাটকৰ সাধাৰণ লক্ষণ—

ভাৰতীয় প্ৰাচীন ঐতিহ্যৰ ওপৰত তেওঁৰ সুগভীৰ আস্থা-নিষ্ঠা নিহিত আছে। চৰিত্ৰবিশেষৰ আদৰ্শ আৰু বাকৃভঙ্গীত ই প্ৰতীয়মান।

কোনো কোনো চৰিত্ৰৰ স্বগতঃ উক্তিবোৰ নাট্যকাৰৰ কবি-হৃদয়ৰ সুন্দৰ

পৰিচায়ক। ইয়াত থকা উপমা-ৰূপক আদি আলঙ্কাৰিক উক্তিসমূহ আৰু বাগ্-ধাৰা প্ৰায়েই কাব্যিক। কবিৰ হৃদয়-ভৰা আৱেগ আৰু সূক্ষ্ম অনুভূতিবোৰে ইয়াতেই আত্মপ্ৰকাশৰ উত্তম সুযোগ লাভ কৰে।

ৰাজখোৱাৰ অপ্ৰকাশিত নাট

ৰণজিৎ সিংহ ;	দেৱযানী ;
মনৰ মানুহ ;	শকুন্তলা ;

ইয়াৰ ভিতৰত প্ৰথমখন ১৯১৫ চনত ডিব্ৰুগড়ত প্ৰথমবাৰ বহা অসম ছাত্ৰ সম্মিলন উপলক্ষে অভিনয় কৰিবলৈ লিখা হৈছিল ; বাকী তিনিখন 'শিৱসাগৰ নাট্য সমাজ'ৰ ডেকাসকলৰ অনুৰোধত। চাৰিউখন নাটৰে অভিনয় শিৱসাগৰত সময়ে সময়ে হৈছিল।

'ৰণজিৎ সিংহ' চেক্স্পিয়েৰৰ 'Othello' নাটকৰ ছাঁ লৈ ৰচিত। নায়ক ৰণজিৎসিংহ, নায়িকা বিজয়া। 'মনৰ মানুহ' 'Twelfth night'ৰ অনুকৰণত ৰচনা কৰা হৈছে। 'দেৱযানী' পৌৰাণিক নাট ; প্ৰকাশ মাধ্যম গদ্য আৰু অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ।

(হাস্য-মধুৰ নাটৰ ৰঙীণ ৰংঘৰত)

মিত্ৰদেৱ মহন্ত অধিকাৰ (১৮৯৪ খৃঃ—)

(১) কুকুৰীকণাৰ আঠমঙ্গলা (১৯১৮)	(১০) ব'ম ফটকাৰ (১৯৫৫)
(২) বিয়াৰ বিপৰ্য্যয় ('২৫)	(১১) অচিন কাঠৰ ঠোৰা (১৯৫৫)
(৩) এটা চুৰট ('২৯)	(১২) প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ ('৫৬)
(৪) স্বৰ্গ নে মৰ্ত্ত্য ('বাঁহী' ২৭শ বছৰ ৮ম সংখ্যাত প্ৰকাশ আৰম্ভ)	(১৩) বৈদেহী বিয়োগ ('৬০)
	(১৪) বলি ছলন (?)
(৫) চৰণ-ধূলি (১৯৫৫)	(১৫) অজামিলৰ মুক্তি (?)
(৬) নিবোকা বজা (১৯৫৫)	(১৬) টিপচহী (?)
(৭) টেঙ্গৰ ভেঙ্গৰ "	(১৭) ভোটৰ বগৰ (?)
(৮) চেঁচা জ্বৰ "	(১৮) মেলটাৰি (?)
(৯) লেকলোলানি "	

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ দৰে মিত্ৰদেৱ মহন্ত অধিকাৰৰ নাম ললে আমাৰ পোনেই তেওঁৰ সৰ্বব্যাপক হাস্য-মধুৰ ৰূপ এটালৈহে মনত পৰে। গদ্য-পদ্য-নাটক সকলোতে

তেওঁৰ প্ৰকাশভঙ্গী খেমেলীয়া। ১৮৯৪ খৃষ্টাব্দৰ জুন মাহৰ ৯ তাৰিখে যোৰহাটৰ লেটুগ্ৰাম সত্ৰত মহন্তৰ জন্ম হয়। পিতাকৰ নাম নিৰঞ্জন অধিকাৰ। ১৯১২ খৃষ্টাব্দত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ তেওঁ যোৰহাট চৰকাৰী হাইস্কুলত শিক্ষকতা কামত সোমায় আৰু তাতে পৰা '৪৯ চনত অৱসৰ গ্ৰহণ কৰে। বিদ্যালয়ৰ ওপৰ শ্ৰেণীত পঢ়িবলৈ পৰা তেওঁৰ অসমীয়া কলা-কৃষ্টিৰ প্ৰতি ধাউতি হয় আৰু শ্ৰীকৃষ্ণ-চৰিত্ৰকে আদি কৰি সকলৰ বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ ভাও লৈ ভাওনাত মাজে-সময়ে অংশ গ্ৰহণ কৰে। এই প্ৰেৰণা আৰু উদগনি তেওঁ পিতৃপুৰুষৰ পৰাই যথেষ্ট পাইছিল। কিয়নো, তেওঁৰ পিতাক নিজেই এগৰাকি যশস্বী নাট্যকাৰ আৰু অভিনেতা আছিল। 'কৰ্ণাৰ্জুন'ত অৰ্জুন, 'নুৰজাহান'ত নুৰজাহান, 'মোগল বিজয়'ত মোগল দূত, 'উমা'ত অকৰা হেবাং ভূমিকাত ওলাই তেওঁ এসময়ত হাজাৰ দৰ্শকৰ মন ভুলাব পাৰিছিল। 'অশ্ৰুনদী' অভিনয়ত এবাৰ মন্থৰাৰ ভূমিকাত ওলোৱা মহন্ত অধিকাৰৰ ভাও দেখি বিশিষ্ট দৰ্শক মিঃ জি. এ. স্মল চাহাবে মন্তব্য কৰিছিল যে আমেৰিকাত হোৱা হলে এনে নিপুণ অভিনেতাই হাজাৰে হাজাৰে ডলাৰ পালেহেঁতেন, "He could have earned by dollars in America with such a face". 'সিংহাসন' নাট অভিনয়ত তেওঁক নাবদৰ ভাওত দেখি চাৰ দেৱপ্ৰসাদ সৰ্বাধিকাৰেও এনে এবাৰ মন্তব্যকে কৰিছিল। মিত্ৰদেৱৰ বহুমুখী সাহিত্য আৰু সাংস্কৃতিক অৱদানলৈ লক্ষ্য কৰি ১৯৬১ চনত 'সঙ্গীত নাটক একাডেমি'য়ে তেওঁক পুৰস্কাৰ দি সন্মান দেখুৱায়। উৎকৃষ্ট শিশু সাহিত্য 'জুনজুনি' লিখিও কেন্দ্ৰীয় চৰ্কাৰৰ পৰা বঁটা লাভ কৰে আৰু ১৯৬৪ চনত অসম সাহিত্য সভাৰ ডিগবৈ অধিৱেশনত সভাপতি পদত অধিষ্ঠিত হৈ মহন্তদেৱে "চিৰ চেনেহী ভাষা জননী"ৰ সেৱা কৰিবলৈ বিপুল সুযোগ আৰু সুবিধা পায়।

কুকুৰীকণাৰ আঠমঙ্গলা—লৌকিক সাধুকথাৰ ওপৰত বেজবৰুৱাই খেমেলীয়া নাটৰ যি আধাৰ-শিলা স্থাপন কৰি থৈ গ'ল, তাৰ ওপৰতে পৰৱৰ্তী কেবাজন নাট্য-কাৰেও যথাশক্তি শ্ৰমদান কৰি ভেটি আহল-বহল আৰু শক্তিশালী কৰি তুলিলে। মহন্তৰ 'কুকুৰীকণাৰ আঠমঙ্গলা' এনে এটি মহৎ শ্ৰমদান। ইয়াৰ আগতে অন্যান্য নাট্যকাৰৰ এনেবিধৰ যিবোৰ নাট ৰচিত হৈছিল, সেইবোৰতকৈ এইখন কোনো গুণেই হীন নহয়, বৰঞ্চ বহুতো বিষয়ত উচ্চতৰ। ইয়াত কোনো ব্যক্তিগত ঠাট্টা-বিদ্ৰূপ বা ব্যঙ্গ নাই, আছে মাথোন সৰল সৰল নিৰ্দোষ হাস্যৰস। নাটখনিৰ প্ৰথম অভিনয় হয় ১৯১৭ খৃষ্টাব্দৰ 'আসাম ছাত্ৰ সন্মিলন' উপলক্ষে যোৰহাট থিয়েটাৰ পাৰ্টিৰ দ্বাৰা, ছপা হয় ১৯১৮ খৃষ্টাব্দত।

চেঙেলী নামৰ কুকুৰীকণা ডেকা ল'ৰা এটা শহুৰেকৰ ঘৰলৈ আঠমঙ্গলা খাবলৈ যোৱা বিষয় লৈ যি এটা ৰসাল লৌকিক সাধুকথা অসমীয়া জনসমাজত

প্ৰচলিত, তাৰে ওপৰত এই নাট্যবস্তুৰ প্ৰস্তুতি। ১ম অঙ্কৰ দুটা দৃশ্যত সি শহুৰেকৰ ঘৰলৈ বুলি যাত্ৰা কৰোতেই কুকুৰীকণা বুলি লোকে প্ৰায় চিনি পায়; কিন্তু পাৰ্য্যমানে সি চকুৰ দোষফেৰা ঢাকি ৰাখিব খোজে। শাহুয়েকে যেতিয়া তাক ভিতৰলৈ ভাত খাবলৈ মাতি নিয়ে, সি গৈ ভাত বঢ়া কাঁহীতে ভৰিখন পেলাই দিলে। কেৰে নেদেখাকৈ ওপৰৰ ভাত গাল চৰিয়াত পেলাই খাব বহে। আকৌ শাহুয়েকে আহি দেখে মেকুৰী এজনীয়ে জোঁৱায়েকৰ কাঁহীতে মুখ দি ভাত খাই বহি আছে। তেওঁ ছুঃ ছুঃ কৈ মেকুৰী খেদে আৰু কয়—"সেই মাছকণ নিলে।" চেঙেলীয়ে কৃত্ৰিম খং কৰি কয়—"তইনো আকৌ কেপ্‌কেপাই দিছ কিয়? মই তেও তাইৰ আগলি-তিগলিহে চাই আছো। খকচোন বাৰু কেইকণ খায়।" শাহুয়েকে পুনৰ মাছ একণ দিবলৈ বুলি কাঁহীৰ ওচৰলৈ আহোঁতে চেঙেলীয়ে আকৌ মেকুৰী অহা বুলি ভাবি শাহুয়েকৰ গালতে চৰ মাৰে, শাহুয়েক কৰ্ফাল খাই পৰে। নিশাটো ধৰা নপৰাকৈ কোনো মতে থাকিব পাৰিলেই ৰক্ষা—ইয়াকে ভাবি সি শহুৰেকৰ বাৰীৰ কচুৰনিত আশ্ৰয় লয়গৈ। শাহুৱেকে চুৱা চৰিয়া আনি কচুৰনিলৈ দলি মাৰোতে চুৱা পানী চেঙেলীৰ মূৰতে পৰে আৰু সি ভোন-ভোনাই উঠে। শাহুয়েকে চোৰ বুলি ভাবি ঘৰৰ গিৰিহঁতক মাতি খেদা দিয়ে; শেষত দেখে সেইজন চোৰ নহয়, জোঁৱাই ল'ৰাহে। এইদৰে কেবাটাও ধেমেলীয়া দৃশ্যৰ মাজেদি নাটখনিৰ সামৰণি মৰা হৈছে। প্ৰতিটি দৃশ্যৰ পৰিস্থিতি আৰু পৰিণামত হাঁহিৰ সমল আছে, প্ৰকাশভঙ্গীয়ে পৰিস্থিতি বেছি ৰসাল কৰি তুলিছে। জতুৱা ঠাঁচ আৰু প্ৰকাশভঙ্গীৰ ওপৰতে হাস্যৰসৰ থুনুপাকটো প্ৰধানকৈ নিৰ্ভৰ কৰে। মহন্তদেৱ এই বিষয়ত স্বভাৱ-চতুৰ। ওপৰত উল্লেখ কৰা তালিকাৰ ভিতৰত 'চৰণ-ধূলি', 'প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ' আৰু 'বৈদেহী বিয়োগ'ত বাদে বাকী আটাই কেইখন নাট ধেমেলীয়া।

বিয়াৰ বিপৰ্য্যয়—"বৃদ্ধস্য তৰুণী ভাৰ্য্যা" এই ধেমেলীয়া প্ৰৱচনৰ ভেটিত ৰচিত ই এখনি আধুনিক সমাজৰ লগত খাপ্ খোৱা সামাজিক নাট। বৃদ্ধ স্বামী আৰু যুৱতী স্ত্ৰীৰ মিলনত উভয়ৰে মাজত প্ৰতি কথাতে বাক্-বিতণ্ডা ঘটে, ইজনে সিজনৰ ওপৰত দোষৰ ভাৰ দি প্ৰতিজনে গা বচাবৰ চেষ্টা কৰে—দ্বৈত সঙ্গীতৰ যোগেদি এনেবোৰ কথা সজীৱ আৰু সৰস কৰি দুটি দৃশ্যৰ ভিতৰতে পৰিস্থিতি ৰসাল কৰা হৈছে। খোনা-অকৰা জগৰা আৰু চেংদৈৰ চৰিত্ৰত ৰসৰ থুনুপাক আছে। শেষত স্বামী-স্ত্ৰীৰ পৰস্পৰ সন্দেহ আঁতৰিল আৰু দুয়ো সুখ-সৰোৱৰত অৱগাহন কৰি মিলনৰ ৰহণ সানি জীৱন চৰিতাৰ্থ কৰিলে।

অজামিলৰ মুক্তি—নাট্যকাৰৰ ভাষত ই এখন "নামাভিনয়", নাম, পদ আৰু কথোপকথনৰ মাধ্যমত জীৱন্ত কৰি তোলা অজামিলৰ চৰিত্ৰ। ইয়াক সমূহীয়া নাট

(বা 'কমিউনিটি প্লে') বুলিব পাৰি। ১৯৩৭ চনত ইয়াৰ প্ৰথম অভিনয় হয়। আমাৰ সাহিত্যত 'নাম-ভাওনা' নামেৰে এবিধ নাট আছে। এই নাটৰ আকৃতি আৰু প্ৰকৃতি এই বিধ নাটৰ সৈতে কিছু মিলে ('প্ৰাচীন যুগ' অভিনয়-প্ৰসঙ্গ দ্ৰঃ)।

টেঙৰ ভেঙৰ, চেঁচা জৰ, লেকলৌলানি—এই তিনিওখন নাট পুলিচ কৰ্তৃপক্ষৰ অনুৰোধত একে সপ্তাহতে লিখি 'গাঁওৰক্ষা-বাহিনী'ৰ প্ৰথম সভাত (গোলাঘাটত) অভিনীত কৰা হৈছিল। **'টেঙৰ ভেঙৰ'** নাটত চাইকেল্-চোৰ আৰু গৃহস্থৰ অসতৰ্কতাৰ মধুৰ চিত্ৰ এটি দিয়া হৈছে। **'চেঁচা জৰ'ত** এগৰাকী বুদ্ধিমতী বুঢ়ীৰ বুদ্ধিৰ পৰিণাম দেখুউৱা হৈছে। এদিন বুঢ়ীৰ শয্যাৰ তলত এটা চোৰ সোমাই থকাৰ উমান পাই বুঢ়ীয়ে জৰ উঠা ভাও ধৰি মানুহ মাতে। মানুহ ভিতৰ সোমালত বুঢ়ীয়ে কয় যে তেওঁৰ চেচঁা জ্বৰটো চাংতলত পৰি আছে। মানুহবোৰে চাংতললৈ চাই দেখে, এটা চোৰ। এইদৰে বুঢ়ীৰ উপস্থিত বুদ্ধিত চোৰ ধৰা পৰিল।

লেকলৌলানি—যানবাহনৰ টিকট কৰোতে যাত্ৰীৰ ভিৰৰ হাত সাৰিবলৈ 'কিউ' কৰাৰ আৱশ্যকতা দেখুৱাই এই ক্ষুদ্ৰ নাটখনি ৰচা হৈছে।

টিপচহী—বিংশ শতিকাৰ চতুৰ্থ দশকত অসম চৰ্কাৰৰ নিৰক্ষৰতা দূৰীকৰণ অভিযান সাৰ্থক হোৱাৰ উদ্দেশ্যে সেই সময়ৰ স্কুলৰ উপপৰিদৰ্শক (ডেপুটি ইঞ্চ্‌পেক্টৰ)ৰ অনুৰোধ মতে এই নাট লিখা হয়। প্ৰথম অভিনয় হৈছিল নৰ্মাল স্কুলৰ ছাত্ৰসকলৰ দ্বাৰা।

ভোটৰ বগৰ—লোকসভা, বিধানসভা, পৌৰসভা বহুতো অনুষ্ঠানত উপযুক্ত প্ৰাৰ্থীক নিৰ্বাচন কৰা হয় ভোটৰ যোগেদি। নিৰ্বাচন কেন্দ্ৰৰ যথাস্থানত প্ৰাৰ্থীৰ নাম থাকে আৰু বিশেষকৈ নিৰক্ষৰ লোকৰ সুবিধাৰ বাবে ছবি (প্ৰতীক) আদিও দিয়া হয়। কিন্তু ইমানতো ভোট দিওঁতাৰ খপ্‌জপ্‌ লাগে; তেওঁলোকে বিমোৰত পৰি কেতিয়াবা কিবাটোৰ ঠাইত কিবাটো কৰি পেলায়। দুষ্ট দুৰ্বৃত্তই সুবিধা পালে একাধিক বাৰ ভোট দিবলৈ বিচাৰে। মতাক মাইকী সজায়ো দুৰন্ত লোকে এনে হীন কাৰ্য্যত লিপ্ত হোৱা উদাহৰণ আছে। নাটখনৰ বগৰৰ দৃশ্যসমূহৰ বিষয়-বস্তু এইবোৰেই। ভোটদান আৰু ভোট-গ্ৰহণ নিয়ম সম্বন্ধে কৰ্তৃপক্ষই জনসাধাৰণক জনাব লাগে। নাটখনে আওপকীয়া ভাবে এই শিক্ষাও দিছে।

এটা চুৰট—চাহ বাগিচাৰ দেশী মেনেজাৰ এজনৰ এবাৰ টি-বি ৰোগ হ'ল। ডাক্তৰে তেওঁক সেইবাবে চুৰট খাবলৈ মানা কৰিলে। কিন্তু মেনেজাৰ বাবুৱে চুৰট নোখালে থাকিব নোৱাৰে। ঘৈণীয়েকেও চোকা দৃষ্টি ৰাখিছে যাতে চুৰটৰ নামে একোৱেই ঘৰৰ ভিতৰত ঠাই নাপায়। শেষত ডাক্তৰে মেনেজাৰ বাবুৰ হাতৰ অনুৰোধ এবাৰ নোৱাৰি দিনটোত এটা মাথোন খাব পাৰে বুলি কয়। মেনেজাৰে চল পাই

ঢেঁকী-থোৰা মান চুৰট এটা তৈয়াৰ কৰি এঠাইত হোকাটোৰ দৰে থিয় কৰাই থৈ ওৰে দিন হুপি থাকিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। এনে সময়তে ঘৈণীয়েকে এদিন সেই দৃশ্য দেখি অবাক্; ইয়াতে দৃশ্যপট শেষ। এই ৰগৰৰ লগতে ভাত-ৰান্ধনীৰ ধূৰ্ত্তালি, কূটকৌশল আদিও নাটখনিৰ অন্যান্য উপভোগ্য বিষয়।

মেলটাৰী—দ্বিতীয় বিশ্বমহাযুদ্ধৰ হো-হোৱনিৰ মাজতে ১৯৪৩ চনত ৰচিত এই নাটখনিত যুদ্ধ-সংক্রান্ত মনোৰম দৃশ্যাবলীত জাপানী চোৰাংচোৱা খেদোৱা বিষয়কে আদি কৰি কেবাটাও বিষয়ৰ সন্নিৱেশ কৰা হৈছে। ৰচনাৰ প্ৰেৰণা যোগাইছিল এজন ইংৰাজ সৈন্যাধ্যক্ষই।

নিবোকা ৰজা—১৯২৮ চনতে এই গহীন ধেমেলীয়া নাটৰ ৰচনা হয় আৰু 'যোৰহাট থিয়েটাৰ'ত প্ৰথম অভিনয় হয়। নাটখনৰ পাত্ৰ-পাত্ৰী-সমূহ—হীৰাপুৰৰ ৰজা, বিৰহ মালী, ৰংমন ওজা, জুৰমন পালি, জীৱন-ধৰী লিগিৰী; দৃশ্য মাথোন দুটা; বিষয়-বস্তু লৌকিক সাধুকথা-সদৃশ। ৰজাৰ জীৱনধৰী লিগিৰীয়ে ৰজাৰ বিৰহ নামৰ মালীৰ জীৱন-সঙ্গিনী হবলৈ বহুদিনৰ পৰা আশা পালি আছিল। বিৰহ মালীও তাইৰ সঙ্গ-সুখ বিচাৰি মতলীয়া। আকস্মিক ঘটনা-চক্ৰত ৰজাই এই কথা গম পাই জীৱনধৰীক বিৰহৰ বহাৰথীয়া কৰি দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰিলে, বিৰহৰ চিৰদিন মেল খাই থকা ঘৰৰ দুৱাৰ সিদিনাৰপৰা জাপ খালে।

স্বৰ্গ নে মৰ্ত্ত্য—ইয়াৰ প্ৰথম তিনটা দৃশ্য মাথোন ২৭শ বছৰৰ ৮ম সংখ্যা 'বাঁহী' আলোচনীত পোৱা হৈছে। ইয়াত আছে স্বৰ্গৰ দেৱতাৰ সৈতে মৰ্ত্ত্যৰ গদাপাণি আদিৰ হাস্যৰসাত্মক কথা-বতৰা; গাভৰুৱে দেৱতাৰ আগত ইংৰাজীত কথা কয়। ইৰিং মিৰিং ইংৰাজী ভাষা বুজি নেপাই দেৱতা তভক্।

চৰণ ধূলি—চাৰি দৃশ্যত সমাপ্ত ক্ষুদ্ৰ একাঙ্কিকা; প্ৰকাশ ১৯৫৫ আগষ্ট। মহন্তৰ তিনিওখন গহীন নাটৰ ভিতৰত এইখন সম্পূৰ্ণ ভক্তিমূলক। ভক্তিৰ যোগেদি ভগৱানক সহজে লাভ কৰিব পাৰি, কিন্তু ভক্তি সহজ-লভ্য নহয়—এই তত্ত্বকথা বুজাবৰ উদ্দেশ্যেই নাট্যকাৰে নাৰদৰ আদৰ্শ দেখুৱাই ভক্তিৰ এটা উজ্জ্বল পটন্তৰ দাঙি ধৰিছে। নাৰদৰ দাস্য ভক্তিৰ অভিষেক পূৰ্ণ হ'ল। তেওঁ ৰুক্মিণী আদি কৰি মহিষীসকলৰ চৰণ-ধূলি সংগ্ৰহ কৰি ধূলিৰ টোপোলা শিৰত লৈ নাচি নাচি গাব ধৰিলে—

"দেহা ধূলি তোৰ বেহা ধূলি
কি কৰিলি নলৈ চৰণ-ধূলি" ইত্যাদি।

পুৰাণৰ দাস্য ভক্তিৰ আদৰ্শ দেখুৱাই মহন্তই মহাকাব্য দুখনৰো দুটি মনোৰম আখ্যান সংগ্ৰহ কৰি দুখনি পূৰ্ণাঙ্গ নাট ৰচনা কৰিছে 'প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ', 'বৈদেহী বিয়োগ'।

প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ—তিনি অঙ্কীয়া পৌৰাণিক নাট। মুদ্ৰণ কাল ১ মে, ১৯৫৬ খৃষ্টাব্দ। 'পাতনি'ত নাট্যকাৰে কৈছে যে ১৯৫৪ চনৰ ১০ আগষ্টৰ পুৱাৰ পৰা ১৯ আগষ্টৰ সন্ধ্যা ৮½ বজাৰ ভিতৰত ৰোগ-শয্যাত 'চি ভিটামিন' খাই খাই তেওঁ এই নাট ৰচনা কৰে। আশাশুধীয়া সাহিত্যসেৱী এজনৰ প্ৰতিভাৰ মূল উৎস ইয়াতকৈ আৰু অধিক কি হব পাৰে! প্ৰস্তাৱনা এটিৰে আৰম্ভ কৰি নাটখন 'পূৰ্বাঙ্ক', 'মধ্যাঙ্ক' আৰু 'শেষাঙ্ক' নাম দি তিনি ভাগত ভাগ কৰা হৈছে। নাট্যবস্তু মহাভাৰতৰ পঞ্চপাণ্ডৱৰ অজ্ঞাতবাস আৰু সেই কালছোৱাৰ ভিতৰত তেওঁলোকৰ ধৈৰ্য্য, সহিষ্ণুতা আৰু কৰ্তব্যৰ মহান আদৰ্শ সমূহৰ জ্বলন্ত চিত্ৰ। শকুনিৰ আদেশত পঞ্চপাণ্ডৱৰ অনুসন্ধানৰ বাবে দশোদিশে গুপ্তচৰ পঠোৱা হয়। পঞ্চপাণ্ডৱে দ্বৈতবনত আশ্ৰম পাতি থাকে, বিৰাট ৰজাই কৰ্মকুশল বিশ্বস্ত ভৃত্য ৰূপে তেওঁলোকক লাভ কৰি নিজৰ কাৰ্য্য সাধন কৰাই লয়। তেওঁৰ নাট্যশালাত ছদ্মবেশেৰে সকলোৱে নিজৰ নিজৰ কৰ্মকুশলতা প্ৰদৰ্শন কৰে। 'মধ্যাঙ্ক'ত ভীমৰ হাতত কীচকৰ বধ দেখুৱাই 'শেষাঙ্ক'ত উত্তৰা-অভিমন্যুৰ মিলনেৰে নাট্যবস্তুৰ মধুৰ সামৰণি মৰা হয়; বৰ-কন্যাক মাজত লৈ সকলোৱে শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলা কীৰ্ত্তন কৰি মধুৰ সঙ্গীতেৰে নৱ-দম্পতিক আশীৰ্ব্বাদ দিয়ে।

নাটখনিত ঘটনাৱলীৰ কেন্দ্ৰীকৰণ আৰু চৰিত্ৰাঙ্কন বিষয়ত নাট্যকাৰে বিশেষ দৃষ্টি দিয়া নাই। কাহিনী-ভাগ যিমান পৰা যায় চমুৱাই ৰূপায়িত কৰাই তেওঁৰ উদ্দেশ্য। বহু ঠাইত ভাষাৰ ওজঃ-হীনতা আৰু লঘু হাস্যৰসে গহীন পৰিৱেশৰ গাম্ভীৰ্য্য ৰক্ষা কৰাত বাধা দিছে। ভীম আৰু শকুনিৰ চৰিত্ৰত লঘু হাস্যৰসৰ ভুমুক কেবাঠাইতো দেখা যায়। ভাষা একেবাৰে জতুৱা গদ্য, কাব্য-সৌৰভ বিহীন আৰু সেইবাবে মঞ্চোপযোগী নাট-ৰূপে কিমানদূৰ সফল হৈছে কবলৈ টান। চৰিত্ৰৰ গৰিমা ৰক্ষা কৰিবলৈ নাটকৰ ঠায়ে ঠায়ে ওজস্বী আৰু আলঙ্কাৰিক ভাষাৰ নিতান্ত প্ৰয়োজন হয়। 'মধ্যাঙ্ক'ৰ উৎসৱ মণ্ডপত মাল-যুজাৰুহঁতৰ মুখত কেবা ৰকমৰ ভাষা দি নাট্য বিনোদৰ চেষ্টা কৰা হৈছে, যেনে কামৰূপী ভাষা, হিন্দী ভাষা। পৌৰাণিক নাট হলেও নাট্যকাৰৰ দেশাত্মবোধৰ পৰিচয় কৌৰৱ-কুঁৱৰী আৰু গাঁৱৰ ল'ৰা-ছোৱালীৰ মুখত দিয়া গীত এটাত প্ৰকাশ পাইছে—

"ৰজা নহওঁ কৌৰৱ নহওঁ
আমি দেশৰ জন, আমি দেশৰ জন
আমি দেশৰ জন।
কৃষি কৰো কৰ্ম কৰো লাগ বুলিলে ৰণ,
দেশৰ সেৱা দহৰ সেৱা আমাৰ জীৱন পণ,

ধন নেলাগে বিত নেলাগে
প্ৰেমেই আমাৰ ধন।
হিয়াত আমাৰ সত্য মূৰ্ত্তি
শিৱত নিৰঞ্জন।
গাৱঁক আমি স্বৰ্গ কৰিম,
সুখে বিতোপন।" (শেষাঙ্ক)।

কুৰি শতিকাৰ তৃতীয় দশকৰ পিছৰ নাট দুই-এখনত এনে দেশাত্মবোধ ভাব পোৱা যায়। অতুল হাজৰিকাৰ 'কুৰুক্ষেত্ৰ'ৰ এঠাইত আছে "ৰজা প্ৰজা সবাৰে নায়ক, ভাৰতৰ জনগণ নৰনাৰায়ণ।" (৫ম অঙ্ক ৩য় দৃ)।

'প্ৰস্তাৱনা' অঙ্কীয়া নাটৰ আদৰ্শত ৰচনা কৰা হৈছে। ইয়াত 'নাট্যাধ্যক্ষ'ই কেশৱৰ প্ৰতি সংস্কৃত নান্দী শ্লোকেৰে স্বাগত সম্ভাষণ জনাই নাট্যামোদী সুধী-মণ্ডলীৰ সমুখত 'সঙ্গী' সহিতে নাট্যবস্তুৰ সূচনা কৰিছে। ইয়াত বাহিৰে অন্যান্য বিষয়ত ই প্ৰায় আধুনিক নাট-সদৃশ। তথাপিও ভাওনা-শৈলীৰ আৱশ্যকীয় বিষয়ৰ ইঙ্গিত দি নাটখন থিয়েটাৰ আৰু ভাওনা দুয়ো ৰূপে ৰূপায়িত কৰিব পৰাকৈ যুগুত কৰা হৈছে।

বৈদেহী-বিয়োগ—১৯৬০ চনত প্ৰকাশিত হলেও এই নাটৰ ৰচনা কাল প্ৰায় ১৯৪০ চনত বুলি নাট্যকাৰে পাতনিত উল্লেখ কৰিছে। লৱ-কুশৰ যুদ্ধ মূল ৰামায়ণৰ ঘটনা নহয়, অথচ প্ৰাচীন কালৰ পৰাই অসমীয়া সমাজত ইয়াৰ বৰ সমাদৰ। সেয়েহে 'থিয়েটাৰ' আৰু 'ভাওনা' দুয়োৰকমেই যাতে এই জনপ্ৰিয় কাহিনী দৃশ্য কাব্যৰূপে প্ৰদৰ্শন কৰিব পৰা যায়, এই উদ্দেশ্যেই কলাকুশল অধিকাৰ দেৱে ইয়াত দুয়োবিধ শৈলীৰে সন্নিৱেশ কৰিছে, যেনে,—(ভাওনাৰ বাবে) নান্দীশ্লোক, ভটিমা গীত, প্ৰৱেশ গীত, যুদ্ধ যাত্ৰাৰ গীত, মুক্তিমঙ্গল গীত আদি; (থিয়েটাৰৰ বাবে) অঙ্কবিভাগ, দৃশ্যবিভাগ আদি।

ভাওনাৰ বাবে ৰচনা কৰা গীত সমূহৰ সংস্কৃত নান্দীশ্লোক দুটা সম্পূৰ্ণ অঙ্কীয়া নাটৰ নান্দীশ্লোক সদৃশ। বাকীবোৰ গীতবো দুই-এটা ব্ৰজাৱলী মিশ্ৰিত পুৰণি অসমীয়া আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ গীত-সদৃশ। কিন্তু দুই-চাৰিটা গীতৰ ভাষাত অঙ্কীয়া নাটৰ আদৰ্শ নাই যেনে, সীতাক লৈ যজ্ঞত বাল্মীকিৰ প্ৰৱেশ-গীত—

"ৰাঘৱহে আনি আছো
জনক নন্দিনী ৱৰনাৰী॥
সীতা চিৰসতী কহোঁ দিগন্ত প্ৰচাৰি॥

অকলঙ্কে কলঙ্ক আৰোপ মুযুৰায়।
দিয়ো দাশৰথি সতী তৱ পদে ঠাই॥"

সেইদৰে ১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্যৰ শেষত নট-ভাটৰ মুখত ওজা-পালীৰ ধৰণেৰে গাবলৈ বুলি এটি গীত দিয়া হৈছে—

"ৰঘুকুল কল্পতরু, জয় জানকী গুৰু
প্ৰণমো ৰাঘৱ ৰাৱণাৰি" ইত্যাদি।

এই গীতৰ শেষত শ্ৰীৰামৰ অতীত লীলা স্বৰূপে দহমুৰীয়া ৰাৱণৰ লগত শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ যুদ্ধৰ নৃত্যাভিনয় দেখুউৱাৰ সঙ্কেত দিয়া হৈছে। নট-ভাটৰ গীত, দহমুৰীয়া ৰাৱণ আৰু ৰামৰ নৃত্যাভিনয়ৰ সাজ-সজ্জা আৰু তাৰ অনুৰূপ গীত আধুনিক নাট্যোপযোগী নহয়। এনেবোৰ বিষয়তে ই অঙ্কীয়া নাট আৰু আধুনিক নাটৰ দোমোজাত স্থিতি লাভ কৰি এটি দিক্-দৰ্শন কৰা যেন দেখা যায় যদিও, বাকীবোৰ বিষয়ত ই আধুনিক নাটৰ লক্ষণ-সম্পন্ন—পাঁচ-অঙ্কীয়া, গদ্য-পদ্য বহুল। 'প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ'ত কৈ 'বৈদেহী-বিয়োগ' নাটত নাট্যকাৰ নাট্যশৈলী প্ৰদৰ্শনত বেছি কৃতকাৰ্য্য হৈছে। ৰাম, সীতাৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰৰ নিপুণতা ঠায়ে ঠায়ে চকুত পৰে। ৰামৰ চৰিত্ৰত নাট্যকাৰৰ ৰাজতন্ত্ৰ-শাসন প্ৰণালীৰ বিৰুদ্ধ মনোভাৱ এটিবো পৰিচয় পোৱা যায় এনেবোৰ উক্তিত—

ৰাম— "হব পাৰো ৰজা মই
অযোধ্যাৰ প্ৰজামণ্ডলীৰ ;
কিন্তু অন্তৰত মোৰ
ৰাজতন্ত্ৰতাই (?)
পোৱা নাই স্থান কদাপিও।"

(৫ম অঙ্ক ৩য় দৃশ্য)

"পুৰুষৰ ব্যৱস্থাত" সীতাৰ অভিমান নৰজে ; অগ্নি-প্ৰৱেশ বিষয়ত সন্দেহৰ ছায়া-জাল দেখি তেওঁ ৰামক কয়—

"ইমানতো নুগুছিল সন্দেহ তোমাৰ ?
ইমানতো নাতৰিল
ক্ষুদ্ৰ দুৰ্ব্বলতা ?"...

এই বুলি আগ বাঢ়ি গৈ বসুমতীক কয়—

"দ্বিধা হোৱা—দিয়া স্থান,
নেচাওঁ জন্মত এই শ্ৰীৰামৰ মুখ"। (৫ম অঙ্ক ৩য় দৃশ্য)

ইয়াত সীতা দেৱীৰ সাহস আৰু চাৰিত্ৰিক মহত্বৰ এটি ৰেখা অঙ্কিত হৈছে।

'প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ' আৰু 'বৈদেহী-বিয়োগ' ভাওনা-নাট কেনেকৈ ?

নাট্যকাৰে এই দুখন নাটক থিয়েটাৰ আৰু ভাওনাৰো উপযোগী নাট বুলি কৈছে। কিন্তু সাজ-সজ্জা, নৃত্যাভিনয়, দহমূৰীয়া ৰাৱণ, অশ্বমেধ ঘোঁৰাৰ চোঁ আদি অভিনয়-বিষয়ক কথাখিনি বাদ দিলে তেওঁৰ এই নাট দুখন ভাওনা-উপযোগী বুলিব নোৱাৰি। কাৰণ 'ভাওনা' শব্দটোৱে লৌকিক অৰ্থত অঙ্কীয়া নাটৰ ভাওনাহে বুজায়; এই নাট দুখনত অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰধান লক্ষণ দুটাৰেই অভাৱ যেনে, ই ব্ৰজাৱলী ভাষা-প্ৰধান নহয়, একাঙ্ক নহয়। নাট্যকাৰে সম্ভৱ মুকলি মঞ্চোপযোগী নাটৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ গৈ নাট দুখনক 'ভাওনা'ৰূপেও প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰি বুলি উল্লেখ কৰিছে। আমাৰ সাহিত্যত এনে মুকলি মঞ্চোপযোগী নাটৰ অভাৱ নাই। যেই কোনো নাটৰে মুকলি মঞ্চাভিনয় হব পাৰে। গতিকে মহন্তৰ এই নাট দুখন ভাওনা-নাট বুলি সমৰ্থন কৰিব নোৱাৰি।

নাট্যকাৰ মহন্ত—ধেমেলীয়া নাট্যাৱলীক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই মহন্তৰ নাট্য প্ৰতিভা বিকসিত। ডেকা বয়সৰ পৰাই এই বিধ নাট ৰচনা কৰিয়েই তেওঁ প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছে। ভাটী বয়সত মহন্তই গহীন নাটৰ পিনেও চকু দিয়ে আৰু তাতো ভাওনা আৰু থিয়েটাৰ দুয়ো পিনে খাপ্ খাব পৰাকৈ 'প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ' আৰু 'বৈদেহী-বিয়োগ' ৰচনা কৰি নাট্য-প্ৰতিভাৰ অইন এটি মৌলিক দিশৰ মাৰ্গ-নিৰ্মাণ প্ৰয়াস কৰে। অৱশ্যে এই প্ৰয়াস কৃতকাৰ্য্য হৈছে বুলিবলৈ টান।

সততে ধেমেলীয়া নাট্য ক্ষেত্ৰত হাত বুলাই থকা লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ দৰে খ্যাতনামা সাহিত্যিক এজনো যিদৰে গহীন নাট ৰচনাত একৰকম ব্যৰ্থ হৈছে বুলিব পাৰি, 'মহৰী'ৰ কৃতী শিল্পী মজিন্দাৰ বৰুৱায়ো গহীন নাটত বৈশিষ্ট্য দেখুৱাব পৰা নাই, মিত্ৰদেৱ মহন্তও ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। ধেমেলীয়া নাট্যাকাশৰ ভোটা তৰা মহন্ত গহীন নাট্যাকাশত কিছুদূৰ হীনপ্ৰভ। ইয়াত আচৰিত মানিব লগীয়া একো নাই। শিল্প-প্ৰতিভা, সাহিত্য-প্ৰতিভা সচৰাচৰ জন্মগত, সংস্কাৰগত।

বেজবৰুৱাৰ ধেমেলীয়া নাট্যাৱলীৰ সৈতে তুলনা কৰিলে দেখা যায়, বিষয়-বস্তু-ক্ষেত্ৰত মহন্তৰ পৰিধি বেজবৰুৱাতকৈ বহুতো বহল। হাস্যৰসৰ আকস্মিক পৰিস্থিতি উদ্ভাৱন-কৌশলো বেজবৰুৱাতকৈ মহন্তৰ উচ্চতৰ। বেজবৰুৱাৰ নাট্যাৱলীৰ দুই-এঠাইত সাম্প্ৰদায়িক ব্যঙ্গ আছে, মহন্তৰ নাটত নাই। আধুনিক অসমীয়া ধেমেলীয়া নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত মহন্ত অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ শিল্পী।

ধেমেলীয়া নাট্যাৱলীৰ মাজতে মহন্তৰ মৌলিক চিন্তাধাৰা বহুধা-বিকসিত। ১৯৫৫ চনত ভক্তি-বিহ্বল হৃদয়েৰে দেৱতাৰ 'চৰণ ধূলি' শিৰত লৈ তেওঁ ভক্ত 'প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ'ৰ সান্নিধ্যত শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণত আত্মনিৱেদন কৰে আৰু ১৯৭০ চনত

ৰচিত 'বৈদেহী-বিয়োগ'ৰ প্ৰকাশিত চিত্ৰ ১৯৬০ চনত শৰাইত লৈ সীতা-পতি অযোধ্যা-ৰঞ্জনলৈ ভক্তি অৰ্ঘ্য আগ বঢ়ায়।

মহন্তৰ ধেমেলীয়া নাটৰ ভাষাৰ চানেকি—

চেঙ্গেলী (স্বগতঃ)—"মোৰ কণা বিধি! তোক খাটি খাটি ভাল গুটি ধৰালোঁগৈ ; আঠমঙলা খাবলৈ আহি মান নিয়ালো, লাজ-ছৰমত নিয়ালো। ইয়াকেহে কয় বোলে 'আলচা কথা নহয় সিধি, ৰাটত আছে কণা বিধি।' কণা বিধতাই পাই সোপাকে কুৰিহতীয়া পাট-নাদত পেলালে।"

('কুকুৰীকণাৰ আঠমঙ্গলা' ৫ম দৃশ্য)

চোলা-গামোচা বিচাৰি বিচাৰি বিৰহে কয় "তামোল এখন খোৱাৰ পৰ হোৱা নাই। যাব ক'লৈ? লিগিৰীৰ হে দয়ামায়া এইবোৰ। ভেঁটা মেলি পানীৰ বেগ চাবৰ মন গ'ল চাগৈ দেই। নে বাৰু নিছ। পিছে মুখেৰে মাতিব নোৱাৰা চোলা-গামোছা জোৰৰ লগতে মোৰ যে মন-চিত জোৰা নিছ তাতেহে মই মাতিব নোৱাৰা হৈছো। দেখিছা গোপিনী-বৰা ভগৱন্ত।" ('নিবোকা বজা' প্ৰথম দৃশ্য)।

মহন্তৰ নাট্যাৱলীৰ কেইটামান লক্ষণ—

(১) প্ৰাচীন সাহিত্য, লোক-সাহিত্য, আধুনিক সমাজ কেউপিনে নাট্যকাৰৰ দৃষ্টি নিক্ষিপ্ত হোৱা দেখা গৈছে। পৌৰাণিক নাটত প্ৰাচীন সাহিত্য আৰু ধেমেলীয়া নাটত লোক-সাহিত্য আৰু আধুনিক সমাজৰ ছবি-প্ৰতিচ্ছবি পৰিস্ফুট।

(২) তেওঁৰ নাট্যাৱলী লঘু আৰু ধেমেলীয়া পৰিৱেশ-পূৰ্ণ। সাধাৰণ কথা একোটাকে ভাবে-ভাষাই নাটকীয় ধেমেলীয়া ভঙ্গীত প্ৰকাশ কৰাত তেওঁ সিদ্ধহস্ত। দুই-এখন নাটত তেওঁ ধেমালিৰ ছলেৰে উপদেশো দিছে, প্ৰচাৰ বিভাগৰ উদ্দেশ্যও সাধন কৰিছে। ইয়াক প্ৰচাৰমূলক নাট বুলিবও পাৰি।

(দ্ৰঃ 'টিপচহী' 'ভোটৰ বগৰ', 'মেলটাৰি')

(৩) গহীন নাটৰ ঠায়ে ঠায়ে লঘু ধেমেলীয়া পৰিৱেশৰ মাত্ৰাধিক্যাই প্ৰকৃত ৰস-প্ৰৱাহ পথত বাধা নিদিও থকা নাই।

(৪) ফকৰা, যোজনা আৰু লৌকিক প্ৰবচন আদিৰে তেওঁৰ ৰচনাসমূহ পৰিপুষ্ট ; এইবোৰে তেওঁৰ নাট্যাৱলীক অসমীয়াৰ সদায় আপোন কৰি ৰাখিব পাৰিব।

(৫) তেওঁৰ নাট্য কাহিনী প্ৰায় চুটি, জটিলতা-বিহীন, সংঘাত-বিহীন ; সুস্থ সবল চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰো অভাৱ পৰিলক্ষিত হয়।

(ঙ) একমাত্র আঙ্গিক অবিহনে পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ তেওঁৰ ৰচনা সমূহত নাই বুলিবই পাৰি। নৰ্ত্তকীৰ গীত, বেশ্যালয় আৰু আধুনিক কাম-জগতৰ গেৰেকণিবোৰ তেওঁৰ দৃশ্যকাব্যত অদৃশ্য। নাট্যকাৰৰ প্ৰাচ্য-সংস্কাৰগত পৱিত্ৰ মনটোৱে এনেবোৰক দূৰতে বিদূৰ কৰে।

মহন্ত অধিকাৰৰ অপ্ৰকাশিত নাট্যাৱলী ত্ৰিশখনৰো ওপৰ। তাৰে কেইখনমান অভিনয়ৰ স্থান-কাল সহ তলত উল্লেখ কৰা হল। কেউখনৰে প্ৰথম অভিনয় স্থান 'যোৰহাট থিয়েটাৰ'।

বসন্ত-বিজয় (১৯১৬)	অশ্ৰুনদী (১৯২১)
অম্বা (১৯১৬ ; অসম সাহিত্য সভা উপলক্ষে)	হাতী দাঁতে হাতী দাঁতে (১৯২৪)
কুৰুসন্ধ্যা (১৯১৯)	ঘোচা মাৰ জৰি (১৯৩৩)
জিলমিল (১৯২১)	নৰনাৰায়ণ (১৯৩৪)
শ্ৰীমতী (১৯২১)	

॥ অন্যান্য ॥

এই তিনি গৰাকি আশাশুধীয়া উদ্যোগী সেৱক শিল্পীৰ লগতে অন্যান্য কেই-গৰাকি মানেও মঞ্চ-প্ৰদীপত তেল-শলিতা দি পোহৰ-বিকিৰণত সহায় নকৰি থকা নাই।

দুৰ্দ্ধনাথ থাউণ্ড—সীতাহৰণ (১৯১৩ খৃঃ)

নাটখনি অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দবদ্ধ আৰু পঞ্চাঙ্ক। পঞ্চাঙ্ক হলেও, দুই-এটা চুটি চুটি দৃশ্যেৰেই একোটা অঙ্ক সম্পূৰ্ণ কৰা বাবে নাটখনি তেনেই হ্ৰস্বকায়। কাহিনীৰ মূল ভেটি ৰামায়ণৰ 'অৰণ্য কাণ্ড'। পঞ্চৱতী কুটীৰত থকা ৰাম-লক্ষ্মণ-সীতাৰ ওচৰলৈ সুন্দৰী ৰমণীৰ বেশ ধৰি শূৰ্পনখা আহিল আৰু লক্ষ্মণক পতিবৰণ কৰাৰ অভিলাষ জনালে; লক্ষ্মণেও ৰাক্ষসীৰ নাক-কাণ কাটি সমুচিত প্ৰতিদান দিয়াত তাই সকলো বৃত্তান্ত খৰ-দূষণক লগালেগৈ। খৰ-দূষণ আহি ৰাম-লক্ষ্মণৰ সৈতে ৰণ দিলে; বহুতো ৰাক্ষস সৈনিকৰ লগতে ৰক্ষবীৰ দুয়োজন নিহত হ'ল (১ম—৩য় অঙ্ক)।

শূৰ্পনখাই সমস্ত কাহিনী ৰাৱণক জনালে আৰু সীতা-হৰণৰ যোগেদি ৰামৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবলৈ পৰামৰ্শ দিলে; মাৰীচ আৰু বিভীষণে বাধা দিছিল যদিও, কাৰো কথালৈ ভ্ৰূক্ষেপ নকৰি মাৰীচক সোণৰ হৰিণ বেশ ধৰি সীতাৰ সমুখত উপস্থিত হবলৈ আদেশ দিলে। যেনে আদেশ তেনে কাম। সীতাৰ

অনুৰোধক্ৰমে ৰামে সোণৰ হৰিণ অনুসৰণ কৰিলে আৰু সেই ছেগতে ৰাৱণে যোগীৰ বেশ ধাৰণ কৰি সীতাহৰণ কৰিলে (৩য়—৫ম অঙ্ক)।

নাট্য কাহিনী অতি চমু আৰু মূলানুসৃত হোৱা বাবে নাট্যকাৰৰ মৌলিক চিন্তা আৰু চৰিত্ৰ-চিত্ৰণৰ বেছি অৱকাশ নোহোৱা হৈছে। তথাপিও মাৰীচ আৰু শূৰ্পনখাৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰ কিছুদূৰ সফল হৈছে। মাৰীচ জ্ঞানী, ধৰ্ম-ভীৰু, দূৰদৰ্শী। তেওঁ বাধ্যত পৰিহে ৰাৱণৰ আদেশ পালন কৰি সোণৰ হৰিণৰ বেশ ধাৰণ কৰে আৰু "হে প্ৰভু কমললোচন, মৰ্ষিবা ভৃত্যৰ অপৰাধ" বুলি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰলৈ মিনতি জনাইহে লঙ্কেশ্বৰৰ আজ্ঞা পালন কৰে। ৰাৱণৰ ভাবী অমঙ্গলৰ কথাও তেওঁৰ মুখতেই প্ৰথম ওলাল—

"লঙ্কাপতি!
নিজৰ দোষতে
চিন্তিলা নিজৰ মাৰ।"

তেওঁ জনমভূমিৰ সেৱক সন্তান। সেয়েহে ৰামৰ ওচৰত মৃত্যু আশঙ্কা কৰি যাবৰ বেলিকা জনমভূমি লঙ্কাৰ প্ৰতি তেওঁ প্ৰণাম জনায়—

"হে জন্মভূমি!
তোমাৰ অভাগা পুত্ৰ অধম মাৰীচে
দণ্ডৱতে কৰিছো প্ৰণাম,
দিয়া মাতৃ দাসক বিদায়" (৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ)।

শূৰ্পনখাৰ চৰিত্ৰত মোহিনী আৰু প্ৰতিশোধ-পৰায়ণা নাৰীৰ লক্ষণ প্ৰতিফলিত।

'সীতাহৰণ' নামেৰে নাট এখনৰ জনপ্ৰিয়তা কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম দুই দশকত যে বৰ ব্যাপক আছিল তাৰ প্ৰমাণ ইয়াৰ সঘন মঞ্চাভিনয়বোৰৰ নিৰ্দেশ-বতৰাবোৰ। ১৯১০-১১ চনৰ পূৰ্বেই এই নামৰ মঞ্চোপযোগী নাট এখনৰ কথা ৰজনী বৰদলৈয়ে তেওঁৰ 'আত্মবিনোদক থিয়েটাৰৰ দল' প্ৰবন্ধত বঢ়িয়াকৈ দেখুৱালে। তেতিয়া অভিনয়ৰ কথা ওলালেই বোলে পোনতে 'সীতাহৰণ'ৰ কথা ওলাবই। দুৰ্গা খাউণ্ডৰ 'সীতাহৰণ' ১৯১৩ চনত প্ৰকাশিত হৈছিল।

ইয়াৰ ৰচনা-কাল সম্বন্ধে সন্দেহৰ স্থল আছে। 'এজেন্সি কোম্পানী'য়ে প্ৰকাশ কৰা এই নাটখনত লিখা আছে "নতুন তাঙৰণ ১৯১৩"; ইয়াৰ পৰা অনুমান হয়, ইয়াৰ পূৰ্ব-সংস্কৰণো আছিল; কিন্তু সেই বিষয়ে জনা নাযায়।

দ্বিতীয় কথা, দুৰ্গানাথ খাউণ্ডৰ দ্বাৰা "সংগৃহীত" বুলি লিখা আছে। মূল পুথি ৰামায়ণৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা বাবেই হয়তো "সংগৃহীত" পদ প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। অইন কোনোবাই লিখি থোৱা বা প্ৰকাশ কৰি উলিওৱা এই নামৰ কিতাপত

সিজনৰ নামটো গুচাই নিজৰ নামটো দি "নতুন সংস্কৰণ" কৰি ছপাই উলিওৱা বুলি অনুমান কৰিলে ভুল হব। এজনে লিখা কিতাপ অইন এজনে ছপালে সেই বিষয়ে কিতাপখনত নিশ্চয় উল্লেখ থাকিব লাগে; নহলে, ই সকলোপিনৰ পৰা ঘোৰ অন্যায় আৰু আইনৰ ফালৰ পৰাও ডাঙৰ অপৰাধৰ কথা।

গতিকে, বৰদলৈয়ে উল্লেখ কৰা এই নামৰ নাটখন হয় দুৰ্গা খাউণ্ডৰ পূর্ব-সংস্কৰণৰ 'সীতাহৰণ', নতুবা ৰমাকান্ত চৌধুৰীৰ, অথবা অইন কাৰোবাৰ।

ৰামায়ণৰ 'সীতাহৰণ' ৰ পাছত এই একেখন মহাকাব্যৰ লৱ-কুশ-কাহিনীয়ে অসমীয়া নাট্যকাৰৰ দৃষ্টি আকর্ষণ কৰে। ইয়াৰ ফলত প্ৰায় একে সময়তে এই একেটা বিষয় লৈ দুখন নাট ওলায়—

লৱকুশ (১৯১৫)—বলৰাম পাঠক

„ (১৯১৮)—অপূর্ব ভূঞা

দুয়োখন নাট দুষ্প্ৰাপ্য। পৌৰাণিক কাহিনী অৱলম্বন কৰি ধনীৰাম দত্তই ১৯২০ চনত '**উৰ্বশী উদ্ধাৰ**' লিখি উলিয়ায়। প্ৰায় একে সময়তে 'অসমীয়া ভাষাৰ মৌলিক বিচাৰ' কিতাপৰ গ্ৰন্থকাৰ দেৱানন্দ ভৰালীয়ে তিনিখন নাট ৰচনা কৰে—

বিহু (১৯১৬ ; প্ৰকাশ-স্থল 'আলোচনী' ৭ম বছৰ ৭ম সংখ্যা ১৮৩৮ শক) ; **ভীমদর্প** (১৯১৮) ; **শ্ৰীশঙ্কৰ** (১৯৫৪)

ভৰালীৰ এই তিনিখন নাটৰ ভিতৰত প্ৰথম আৰু তৃতীয়খন মৌলিক, 'ভীমদর্প' চেক্‌স্‌পিয়েৰৰ 'মেকবেথ' নাটকৰ ছাঁ লৈ ৰচিত। অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দবদ্ধ এই নাটখনত ভীমদর্পই অসম ইতিহাসৰ পটভূমিত মেকবেথ-চৰিত্ৰৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰি কাহিনীৰ নায়ক ৰূপে কাৰ্য্য সম্পাদন কৰিছে। কছাৰী ৰজা শত্ৰুদমনৰ সম্বন্ধীয় সৈনিক নেতা ভীমদর্পই ৰজাক বধ কৰি নিজে সিংহাসন অধিকাৰ কৰে; ইংৰাজী নাটকৰ মেকবেথেও এনে হিংসাত্মক কাৰ্য্যৰ যোগেদি সিংহাসন-লিপ্সা কৰিছিল। তেওঁৰ তৃতীয় নাট '**শ্ৰীশঙ্কৰ**'; ৰচনা আগতে হলেও প্ৰকাশ হয় ১৯৫৪ চনত। নাটখন পঞ্চাঙ্ক; মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ জীৱন-চৰিত অৱলম্বন কৰি লিখিত। এতিয়ালৈকে কেৱে ৰঙ্গমঞ্চত ইয়াৰ অভিনয়-প্ৰদর্শনৰ প্ৰচেষ্টা কৰিব পৰা নাই।

নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈ—(১৮৭৫ খৃঃ—)

কুৰি শতিকাৰ সর্বভাৰতীয় স্বাধীনতা আন্দোলনত যোগ দিয়া অসমৰ অন্যতম অক্লান্ত কর্মী নবীন চন্দ্ৰ বৰদলৈ কেৱল ৰাজনীতি ক্ষেত্ৰৰেই নহয়, সাহিত্য ক্ষেত্ৰৰো এজন বিশিষ্ট কর্মী। অন্যান্য সাহিত্যৰ উপৰিও তেওঁ সাতখনকৈ নাট লিখি অসমীয়া সাহিত্য ভঁৰাললৈ দান আগবঢ়াই গৈছে।

গৃহলক্ষ্মী (১৯১১); **তৰুণ-কাঞ্চন** (১৯৩২); **কৃষ্ণলীলা** (১৯৩৩)

প্ৰথমখন সামাজিক; ইয়াত আদৰ্শ গৃহিণীৰ লক্ষণ দেখুউৱা হৈছে। 'তৰুণ-কাঞ্চন' চেক্‌স্‌পিয়েৰৰ 'Troilus and Cresida' নাটৰ অনুবাদ; অসহযোগ আন্দোলনত ছিলেট জেইলত থাকোতে লিখা। নাটখন ৰচনাৰ শেষ তাৰিখ ইং ১৫।৬।৩২; সেই সময়ৰ 'আৱাহন'ত প্ৰকাশ হৈছিল। 'কৃষ্ণলীলা' নামৰ পৌৰাণিক নাটখনো জেইলত লিখা।

॥ অপ্ৰকাশিত নাট ॥

বিষাদ-কাহিনী—'King Lear'ৰ অনুবাদ; ছিলেট জেইলত লিখা; ৰচনা শেষ হয় ইং ২৭।৭।৩২ তাৰিখে।

দজ্জুৰী দমন—'The Taming of the Shrew' নাটৰ অনুবাদ; ছিলেট জেইলত লিখা; ৰচনা শেষ হয় ইং ৮।৭।৩২ তাৰিখে।

ভ্ৰান্তি-বিনোদ—'As you like it' নাটৰ অনুবাদ।

ইয়াৰ উপৰিও, বৰদলৈয়ে 'Midsummer Night's Dream'ৰ অনুবাদ কৰিছিল। কিন্তু কোনোবাই চাবলৈ নি নাটখন হেৰুৱালে [দ্ৰঃ—'আৱাহন' ৭ম বছৰ ৫ম সং ১৮৫৮ শক; প্ৰবন্ধ 'নবীন চন্দ্ৰ বৰদলৈ'—লিখক ঈশ্বৰপ্ৰসাদ চৌধুৰী]।

ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ (খৃঃ ১৮৮৭—১৯৬০); **শ্ৰীবৎস-চিন্তা** (১৯২৭)

নাট্যাচাৰ্য্য ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ প্ৰধানতে আছিল সুকুমাৰ কলাবিদ্, সুৰসাধক কবি-শিল্পী, সুবিখ্যাত অভিনেতা। অভিনয়-কলা-শিক্ষা-প্ৰদানত সুখ্যাতি লাভ কৰাৰ বাবে এসময়ত বাণবঙ্গমঞ্চই তেওঁক 'নাট্যাচাৰ্য্য' উপাধিৰে বিভূষিত কৰে। তেওঁ আছিল এজন প্ৰবীণ শিক্ষাবিদো, আজীৱন শিক্ষা-বিভাগত শিক্ষকতা কৰি শেষত হাইস্কুলৰ প্ৰধান শিক্ষক পদত অধিষ্ঠিত হৈ তেওঁ সুনাম ৰাখি থৈ গৈছে।

শ্ৰীবৎস-চিন্তা—এনে এটা দিন আছিল যেতিয়া অভিনয় বুলিলে ৰাতি পুৱাই যাব লাগিব। আদ্-নিশাতে মঞ্চ যৱনিকা পৰিলে দৰ্শকবৃন্দৰ হাহাকাৰ ধ্বনিত ভাৱৰীয়াৰ চুৰ্ত্তি হেবায়। দ্বিতীয় সমস্যা, প্ৰায় সকলো শিল্পীয়ে ক্ষুদ্ৰ ভূমিকাবোৰত ওলাবলৈ ইচ্ছা নকৰে। এই যুগৰ আদি ছোৱাত যি দুই-চাৰিখন নাটে এই দুয়োটা উদ্দেশ্য সাধনত সফল হৈছে, তাৰ ভিতৰত 'শ্ৰীবৎস-চিন্তা' অন্যতম।

অসামান্য গুণাধাৰ অতুল দানবীৰ ৰজা শ্ৰীবৎসই জীৱনত অশেষ জ্বালা-যন্ত্ৰণা ভোগ কৰি দেৱতাৰ অভিশাপত দুখ-দুৰ্গতিৰ অথাই-সাগৰত পৰিল। ধন-জন-ঐশ্বৰ্য্য-বিভূতি সকলো হেৰুৱাই ৰজা সৰ্বস্বান্ত হ'ল, অইন কি, প্ৰিয় পত্নী চিন্তাৰ সৈতে

বিচ্ছেদ ঘটিল। এইদৰে সুদীৰ্ঘ বাৰ বছৰ কাল অতিবাহিত হোৱাৰ পিছতহে ৰজাই স্বতসম্পদ লাভ কৰিব পাৰিলে।

শ্ৰীবৎসৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত বৰঠাকুৰে কাশীদাসী মহাভাৰতক ভালেখিনি অনুকৰণ কৰিছে যদিও, অন্যান্য কেবাঠাইতো নিজ প্ৰতিভা বিকসিত নোহোৱাকৈ থকা নাই। বিদূষক, কঞ্চুকী, মঙ্গলতী আদি চৰিত্ৰৰ নাম এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখ কৰিব পাৰি। বিদূষক আৰু কঞ্চুকী দেখাত সংস্কৃত নাটকৰ আদৰ্শত স্থাপিত; কিন্তু কাৰ্য্যত তেনে নহয়। এইজন বিদূষক বুদ্ধিত বৃহস্পতি, ত্যাগত দধীচি, সুধী সুবিজ্ঞ। সংস্কৃত নাটকৰ বিদূষক কেৱল ৰসিক, ৰসোদ্দীপক বাক্-পটুহে। সেইদৰে কঞ্চুকীৰ চৰিত্ৰতো নতুনত্বৰ সন্ধান আছে।

ইয়াৰ ভৃত্যগণো কম চতুৰ নহয়—"সাতবিহুৰ সৈয়াকণি সিহঁত"। তেওঁৰ মঙ্গলতী এগৰাকী মঙ্গল চাব জনা কথাচহকী টক্‌টকীয়া অসমীয়া তিৰোতা। মহাভাৰতীয় চৰিত্ৰ শ্ৰীবৎস-চিন্তাৰ তুলনাত এই চৰিত্ৰ কেইটাৰ তুলনা নহয়। এই কেইটা অসমীয়াৰ চিৰ-পৰিচিত, চিৰ-আপোন চিৰ-চেনেহৰ আই-বাই, ভাইককাই।

ৰাধাকান্ত সন্দিকৈ ; মূলাগাভৰু (১৯২৪)

অসমীয়া ঐতিহাসিক নাটৰ অগ্ৰণী পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই তেওঁৰ 'সাধনী' নাটত পোন প্ৰথমবাৰ নগাকোঁৱৰ কনচেঙক মঞ্চত তুলি সমগ্ৰ ৰাইজক পাহাৰী ভাইহঁতৰ শক্তি-সামৰ্থ্যৰ চিত্ৰ চাবলৈ সুযোগ দিলে; 'জয়মতী' নাটতো এইদৰে এইজনা নাট্যকাৰেই পৰ্বত-ভৈয়ামৰ সম্প্ৰীতি-সূচক সংযোগ-সূত্ৰ এধাৰি নিৰ্মাণ কৰিছিল। এই সূত্ৰতে ভেজা দি 'সাধনী'ত কনচেঙক থিয় কৰোৱা হৈছে। সন্দিকৈৰ 'মূলাগাভৰু'ত এই একেজনা কনচেঙেই নাটত দ্বিতীয়বাৰ দেখা দিলে। মূলাগাভৰু অসম বুৰঞ্জীৰ সুপ্ৰসিদ্ধ নাৰী চৰিত্ৰ। তেওঁ চাও ফ্ৰাচেংমুং বৰগোহাঁই ডাঙৰীয়াৰ ভাৰ্য্যা। ১৫২৭ খৃষ্টাব্দত পাঠান সেনাপতি তুৰ্বকে সৈন্যবাহিনী লগত লৈ অসম আক্ৰমণ কৰে। চাও ফ্ৰাচেংমুঙে সেনাপতিৰ পদ লৈ তেওঁৰ সৈতে ৰণ দি পৰাজিত হৈ মৃত্যু বৰণ কৰিবলগীয়া হয়। লৌকিক বিশ্বাস মতে সেনাপতি চাওক পত্নীয়ে কৱচ-কাপোৰ দিব নোৱাৰা হেতুকেহে এই ৰণত তেওঁৰ মৃত্যু হ'ল—ইয়াকে ভাবি মূলাই নিজে গৈ তুৰ্বকৰ সৈতে ৰণ দিলে আৰু শত্ৰু সেনাপতিক নিপাত কৰি নিজেও এই সংসাৰ ত্যাগ কৰি স্বামী হত্যাৰ প্ৰতিশোধ ললে।

ইতিহাসৰ এই আধিকাৰিক কাহিনীৰ সৈতে নাট্যকাৰে দুটাকৈ প্ৰাসঙ্গিক কাহিনী সমান্তৰালভাৱে সংযুক্ত কৰি ৰচনা সজীৱ আৰু সৰস কৰি তুলিছে; নাটকীয়

চমৎকাৰিত্ব উদ্‌ভাৱন কৰিছে—(১) জয়ন্তী-কনচেং কাহিনী, (২) ললিতা-চুক্‌লেং কাহিনীয়ে। এই প্ৰাসঙ্গিক কাহিনীৰ কনচেংজন কেৱল শক্তিধৰ বীৰ পুৰুষেই নহয়, মহান্ ব্যক্তিত্বশীল সুদৰ্শন সুপুৰুষো। এবাৰ আহোম-কছাৰী ৰণত কছাৰী পৰাজিত হৈ স্বৰ্গদেও চুহুংমুঙলৈ অন্যান্য দানৰ লগতে গাভৰু এগৰাকীও পঠিয়াইছিল ; তাইৰ নাম জয়ন্তী। কনচেঙৰ ৰূপ-গুণ দেখি জয়ন্তীৰ কোমল মনটি পিচলি গ'ল, নাট্যকাৰেও এই সুন্দৰী গাভৰুক লৈ প্ৰেম-কাহিনী ৰচনাৰ লোভ সামৰিব নোৱাৰিলে। কোঁৱৰ চুক্‌লেং বিয়াহ প্ৰস্তাৱ লৈ তেওঁৰ কাষ চাপিল ; ৰূপহীয়ে সন্নিধান দিলে, তেওঁ সেই প্ৰস্তাৱ অবিহনে অইন যি কোনো প্ৰস্তাৱতে মান্তি হব। ইতিমধ্যে এদিন অভ্যাগত কনচেঙক সাপে খুটিয়ালে। তাত চুক্‌লেঙত বাহিৰে অইন কেৱে সৰ্পদংশনৰ চিকিৎসা নেজানে। কনচেঙক যেনে তেনে ৰচাব লাগে, এয়ে হ'ল জয়ন্তীৰ প্ৰতিজ্ঞা আৰু চুক্‌লেঙৰ ওচৰত কাতৰ অনুৰোধ। ছেগ পাই, চুক্‌লেঙে পণ স্থিৰ কৰিলে যে, জয়ন্তীয়ে যদি তেওঁৰ সৈতে বৈৱাহিক পাশত আৱদ্ধ হয়, তেওঁ কনচেঙৰ চিকিৎসাৰ ভাৰ লব পাৰে। অনিচ্ছা সত্বেও জয়ন্তী প্ৰস্তাৱত মান্তি হ'ল আৰু কনচেঙক আসন্ন মৃত্যুৰ পৰা ৰক্ষা কৰিলে। এইখিনিতে নাটকীয় "প্ৰাপ্ত্যাশা"ৰ পথ নিৰ্মিত হৈছে। কিন্তু "ফলাগম"ত আকস্মিক পৰিৱৰ্ত্তন ঘটিল। চিকিৎসাৰ পণ অনুসৰি জয়ন্তীয়ে চুক্‌লেঙৰ ডিঙিত বৰমাল্য প্ৰদান কৰিবলৈ আগবাঢ়ি গ'ল। কিন্তু চুক্‌লেঙে মালাধাৰ কনচেঙৰ ডিঙিত দি উপস্থিত জনতাক স্তম্ভিত কৰিলে। লগে লগে জয়ন্তীৰ সখীয়েক ললিতাই ইঙ্গিততে চুক্‌লেঙৰ ডিঙিত হাঁহি হাঁহি বৰমাল্য অৰ্পণ কৰিলে ; আয়তিসৱে মিলন-মহোৎসৱৰ মঙ্গল উৰুলি দিলে। বুৰঞ্জীত নিৰস কাহিনী উপন্যাসৰ জীপ লৈ সৰস হ'ল ; ৰোমাঞ্চধৰ্মী প্ৰাসঙ্গিক কাহিনীয়ে আধিকাৰিক কাহিনীভাগক বলিষ্ঠ কৰি নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধনত ক্ৰিয়া কৰিলে। ইতিহাসে উপন্যাসৰ আঁচলত ধৰিহে উধাৰ পাৰিছে আৰু নাট্য বস্তু নিৰ্মাণত অৰিহণা যোগাইছে।

অম্বিকাপ্ৰসাদ গোস্বামী (১৮৯৩ খৃঃ—১৯৬২); তাৰা (১৯৩৫)

১৮৯৩ খৃষ্টাব্দত অম্বিকা গোস্বামীৰ জন্ম হয়। ১৯১১ চনত গুৱাহাটীৰ সোণাৰাম হাইস্কুলৰ পৰা বৃত্তি ধৰি মেট্ৰিক পাছ কৰে ; ১৯১৫ চনত ইংৰাজীৰ অনাৰ্চ লৈ গুৱাহাটী কটন কলেজৰ পৰা বি-এ পাছ কৰে। ইয়াৰ পিছত তেওঁ কিছুদিন আইন কলেজত অধ্যাপকৰ কাম কৰিছিল আৰু আইনজীৱীৰূপে ওকালতি ব্যৱসায় কৰি গুৱাহাটীত বসতি কৰে। ইংৰাজী ভাষা-সাহিত্যৰ গভীৰ অধ্যয়নৰ ফল স্বৰূপে তেওঁ ইংৰাজীৰ পৰা 'ইলিয়াড', 'ওডিচি'ৰ অসমীয়া ভাঙনি কৰে আৰু চেক্‌সপিয়েৰৰ 'চিম্বেলিন্'

(Cymbeline) নাটকৰ পটভূমিত 'তাৰা' নামৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰিত নাট এখন লিখি উলিয়ায়।

১৯১৫ চনৰ পৰা কেইবছৰমান গুৱাহাটীৰ 'কামৰূপ নাট্য সমিতি'য়ে প্ৰত্যেক শনিবাৰে তেওঁলোকৰ নাট্যমঞ্চত নাট একোখন অভিনয় কৰিছিল। কিন্তু অসমীয়া নাটৰ অভাৱত বঙালী নাটৰ অসমীয়া অনুবাদেৰেই অভিনয়ৰ অভিলাষ পূৰণ কৰিবলৈ বাধ্য হৈছিল। এই অভাৱ পূৰণৰ বাবে বছাত বছা যি কেইজনমান নাট্যকাৰে উঠি-পৰি লাগিছিল তাৰ ভিতৰত অম্বিকাপ্ৰসাদ গোস্বামী অন্যতম। তেওঁৰ একেখনি নাট 'তাৰা'ৰ 'কামৰূপ নাট্য সমিতি'য়ে ১৯১৫ চনতে অভিনয় কৰি নাট্যকাৰক উৎসাহিত কৰে। তেতিয়া এই নাট হাতে লিখা অৱস্থাত আছিল; ছপা হয় ১৯৩৫ চনত।

ইয়াৰ আগতে এনেবিধৰ ৰূপান্তৰিত নাট আছিল 'ভ্ৰমৰঙ্গ', 'চন্দ্ৰাৱলী' আদি। এইবিলাক নাট যিদৰে সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ৰচনা কৰা হৈছিল, 'তাৰা'তো সেই ৰীতিকেই অৱলম্বন কৰা হৈছে এইদৰে—

ইংৰাজী নাটকত	অসমীয়া নাটকত
(১) বৃটেইনৰ ৰজা চিম্বেলিন (Cymbeline)	(১) জয়পুৰৰ ৰজা অজয়সিংহ
(২) ইমোজেনৰ স্বামী পৰ্থুমাচ লিঊনেতাচ (Posthumus Leonatus, husband of Imogen)	(২) তাৰাৰ স্বামী পালিত
(৩) পৰ্থুমাচৰ ভৃত্য পিচানিও (Pisanio, Servant of Posthumus)	(৩) পালিতৰ ভৃত্য চন্দন
(৪) চিম্বেলিনৰ প্ৰথম স্ত্ৰীৰ কন্যা ইমোজেন (Imogen, Daughter of Cymbeline by a former queen)	(৪) অজয়সিংহৰ প্ৰথমা স্ত্ৰীৰ কন্যা তাৰা

অসমীয়া 'তাৰা'ৰ সাৰাংশ এই :—জয়পুৰৰ পৰা আঁতৰি আহি ৰাণীৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে পালিতে তাৰাৰ পাণি গ্ৰহণ কৰে। পালিতে বহু ঠাইত ভ্ৰমণ কৰি অৱশেষত মোগলৰ অধীনত দিল্লীত আশ্ৰয় লয়গৈ। ইপিনে দিলীৰ খাঁ নামৰ এজন ডেকাই পালিতৰ সৈতে জিদ্ মাৰি তাৰাক জীৱন-সঙ্গিনী ৰূপে লাভ কৰে। এয়ে ৰাজপুত আৰু মোগলৰ মাজত এখন খণ্ড যুদ্ধৰ সৃষ্টি কৰে। শেষত তাৰা আৰু পালিতৰ পুনৰ মিলনেৰে নাটৰ সামৰণি মৰা হয়। ঘটনাৰ ক্ৰম ইংৰাজী নাটকৰ সৈতে প্ৰায় একে

হলেও, 'তাৰা' ভাৰত-মুখী হোৱাত ইয়াত বিদেশী প্ৰভাৱ ভালেখিনি গুচি পৰিল। ইংৰাজী নাটকত ইমোজেনে তেওঁৰ প্ৰেমাস্পদ পষ্টুমাচৰ পৰা প্ৰথম বিদায় লবৰ সময়ত তেওঁৰ মঙ্গল কামনা কৰিছে এইদৰে—

"You must be gone,
And I shall here abide the hourly shot
Of angry eyes ; not comforted to like.
But that there is this jewel in the world
That I may see again."

অসমীয়া নাট্যকাৰে এই প্ৰসঙ্গত ভাৰতীয় সতী তিৰোতাৰ আদৰ্শ এটি দাঙি ধৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছে এইদৰে—

তাৰা —"বিদায় প্ৰাণেশ্বৰ, তোমাক বিপদত নেপেলাওঁ। অধিনীক যেন মনত ৰাখা (পালিতে যাওঁ-নাযাওঁকৈ গুচি যায়)। (আঠুকাঢ়ি) আই ভবানী। তুমি সকলোৰে অন্তৰ জানা। যদি মই কায়-মন-বাক্যে তিৰোতাৰ অমূল্য ৰতন সতীত্ব ধৰ্ম্ম ৰক্ষা কৰিছো তেনেহলে সেই পুণ্যৰ ফলত যেন পালিতক সকলো বিপদৰ পৰা ৰক্ষা কৰা, এয়ে প্ৰাৰ্থনা" (১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)। পালিতে তাৰাক এঠাইত সতী সাবিত্ৰীৰ সৈতে তুলনা কৰাৰ কথাও পোৱা যায় (৫ম অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)। এই আদৰ্শ মূল ইংৰাজী নাটকত পাবলৈ নাই।

ইংৰাজী নাটকত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দই অধিকাংশ স্থান অধিকাৰ কৰিছে, অসমীয়া নাটত গীত কেইটাত বাহিৰে বচনসমূহত কেৱল সৰল গদ্য। অসমীয়া নাটৰ আদি আৰু অন্তত থকা 'সখী' সকলৰ গীত, মাজত থকা ভীল বালক-বালিকা সৱৰ সুদীৰ্ঘ গীত নাটখনৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য।

দীন মেধি ; পুনৰ্জন্ম (১৯২১—'চেতনা' ১৮৪৩ শক, ২য় বছৰ ১২শ সং)

গুৱাহাটীৰ বিশিষ্ট আইনজ্ঞ, অধিবক্তা দীন মেধিৰ চাৰি-দৃশ্য-সম্বলিত এই একাঙ্কিকা খনিত ব্যক্তি-স্বাধীনতাৰ এটি আৱেগপূৰ্ণ ভাব কাব্যিক আকাৰত ফুটি উঠা দেখা যায়। এদিন পূজা-উৎসৱ দিৱসত ৰাজ-কবিৰ হাতত থকা বীণখনি কাঢ়িবাই নিয়াত কবি মৃতপ্ৰায় হয়। তেওঁ কয় যে তেওঁৰ বীণ দুৰ্দশাগ্ৰস্ত জনসাধাৰণৰ দুখ-দুৰ্গতি-অৱসাদ নিবাৰণৰ বাবেহে, নিজৰ বাবে নহয়। এদল কৃষক ৰজাৰ ওচৰলৈ আহি ক'লে যে, ৰাজ-কবিক মৃত্যু-মুখৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিব নোৱাৰা পৰ্য্যন্ত তেওঁ-লোক পূজা-উৎসৱত যোগদান কৰাৰ পৰা বিৰত থাকিব। কৃষকদলৰ দাবী মানি

লবলৈ ৰজা বাধ্য হ'ল আৰু ক'লে 'নৰনাৰায়ণৰ পূজাই দেৱতাৰ পূজা'। ৰজাই কৃষকদলক সাৱটি ললে। বহুদিনীয়া ৰাজতন্ত্ৰৰ ঠাইত গণতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা হ'ল। ৰাজ-কবিৰ বীণত ভাৰতৰ মুক্তি-যুদ্ধমনা জনগণৰ বীণাৰ ঝঙ্কাৰৰ ধ্বনি সূচিত হৈছে। ইয়াৰ আগতে অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰীৰ অপ্ৰকাশিত 'বন্দিনী ভাৰত' (১৯০৮) আদি দুই-এখন নাটত মাত্ৰ এনে জাতীয় আন্দোলনৰ সূচনা পোৱা যায়।

ৰমেশ চৌধুৰী ; বিপ্লৱৰ শেষ (১৯২২)

'পুনৰ্জন্ম'ৰ দৰে ৰমেশ চৌধুৰীৰ 'বিপ্লৱৰ শেষ' নামৰ একাঙ্কিকা খনতো জন-গণৰ স্বাধীনতা-বীজ বপন কৰা হৈছে। কাল্পনিক ৰাজ্য এখনৰ ৰজা এজনক ৰাজহ নিদিবলৈ প্ৰজাবৰ্গই মাৰ বান্ধে আৰু এই বিষয়ে ৰজাক জনায়। আন্দোলনে ক্ৰমান্বয়ে ভীষণ ৰূপ ধাৰণ কৰে। অৱশেষত প্ৰজাৰ দাবী মানি ৰজাই নিজৰ দোষ স্বীকাৰ কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল। ৰাজতন্ত্ৰৰ অৱসান ঘটিল, প্ৰজাতন্ত্ৰ স্থাপিত হ'ল। সাহিত্যই বাস্তৱ জগতত কাৰ্য্যশক্তিৰ ইন্ধন যোগায়। এনেবোৰ সাহিত্যই সেই সময়ৰ স্বাধীনতা আন্দোলনত ইন্ধন যোগাইছে, জাতীয় যোদ্ধাসকলক শক্তি দিছে, কৰ্ম-প্ৰেৰণা দিছে।

(খ) অপ্ৰকাশিত নাট-মালা

(১৯১০-'২০ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত)

পাৰিজাত-হৰণ	—লিখক ?
সিন্ধুৰ বিজয় .	— „ ?
ৰিজিয়া (অনুবাদমূলক)	—তপেশ্বৰ শৰ্মা
হিন্দুবীৰ „	—মহেন্দ্ৰনাথ ৰাজখোৱা
চন্দ্ৰগুপ্ত „	— „ „
সন্ন্যাসী (সামাজিক)	— „ „
কেৰকণ (ধেমেলীয়া)	— „ „

এই কেউখন নাটেই ডিব্ৰুগড়ত অভিনীত হৈছিল [দ্ৰঃ 'ডিব্ৰুগড় আমোলাপট্টি এমেচাৰ নাট মন্দিৰৰ চমু ইতিহাস']

কৰ্ণ—সোণাৰাম চৌধুৰী

'ৰজাদুৱাৰ নাটমন্দিৰ'ত অভিনীত (দ্ৰঃ 'সোণাৰাম চৌধুৰীৰ জীৱনী'—আৰ্ ৰৰকাকতী)।

(১৯২০—'৩০ৰ ভিতৰত)

মাহী আই	(খেমেলীয়া)	—গোপালচন্দ্ৰ বৰা	
অজ্ঞাত বাস	(পৌৰাণিক)	— ”	”
জনক	(”)	— ”	”
শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ	(”)	— ”	”

কেউখন 'নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ'ত অভিনীত।

'অজ্ঞাতবাস'ৰ পটভূমি এই একে নামৰ অঙ্কীয়া নাট।

দেৱলাদেৱী	(অনুবাদ)	কেউখনেই অসমৰ বিভিন্ন মঞ্চত অভিনীত
বাজীৰাও	(”)	
ৰাণা প্ৰতাপ	(”)	
অহল্যা বাঈ	(”)	

সামাজিক নাট্য সাহিত্যৰ বন্ধ্যাকাল

হেম-গুণাভি-কত্ৰৰ নাটক-ত্ৰয়ৰ পাছত প্ৰায় আঢ়ৈ কুৰিমান বছৰ অসমীয়া সাহিত্যত উল্লেখযোগ্য গহীন পূৰ্ণাঙ্গ সামাজিক নাট এখনো নাই। প্ৰথম কাৰণ, মানুহে অভিনয়ত চাব বিচাৰে কাহিনীৰ চমৎকাৰিত্ব, দৃশ্যৰ বিভীষিকা। পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাট যি দুই-চাৰিখন ওলাল, সেয়ে এনেবোৰ অভাৱ কিছুদূৰ পূৰণ কৰিলে। "একশ্চন্দ্ৰস্তমো হন্তি"ৰ দৰে একমাত্ৰ চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'মেঘনাদ-বধ'কে আদি কৰি কেউখন নাটেই বহুদিন ধৰি জনসাধাৰণৰ হিয়া-মন আকৰ্ষণ কৰিব পাৰিছিল। সেইদৰে 'জয়মতী কুঁৱৰী', 'অমৰ-লীলা' আদিয়েও কলাকুশলী সকল কলাসেৱন কৰিবলৈ কিছু সুযোগ নিদি থকা নাই। অপ্ৰকাশিত নাট অৱশ্যে আছিল, কিন্তু প্ৰকাশৰ অভাৱত সি য'বে বস্তু ত'তে জাহ গ'ল। মঞ্চোপযোগী সামাজিক নাট এখনো নোলাল। ইয়াৰ কাৰণ কি? চমক্-প্ৰদ ঘটনাৰ অভাৱত, কাহিনী বিস্তৃতিৰ অভাৱত নাট চুটি হৈ যায়; সেই দিনত জনসাধাৰণে আকৌ চুটি অভিনয়ৰ নামকে নুশুনে। কাহিনী দীঘল হলেও বা, উত্তপ্ত দৃশ্য বা উদ্দীপনা-ময় ঘটনা নহলে সিও সেমেকি যায়। ইপিনে গিৰিশ, দ্বিজেন্দ্ৰলাল প্ৰভৃতিৰ অনূদিত বঙলা নাটৰ প্ৰথম প্ৰবল জোৱাৰত স্বভাৱ-চঞ্চল সাধাৰণ দৰ্শকৰ ৰুচিবোধেও স্বাভাৱিকতে বাগৰ সলালে। এনেবোৰ কাৰণতে তৃতীয় দশক পৰ্য্যন্ত নাট্যামোদী-সকলৰ আমোদৰ যোগান ধৰিব পৰা উপযুক্ত সামাজিক নাট এখনো নোলাল।

অসমীয়া সামাজিক নাট্য সাহিত্যৰ এয়ে বন্ধ্যা কাল। তলত দিয়া সামাজিক নাটৰ তালিকাটোৰ পিনে এবাৰ চকু ফুৰালেই মন্তব্যযাবৰ মৰ্ম বোধ হব—

সেউতী-কিৰণ (খৃঃ ১৮৯৪)—বেণু ৰাজখোৱা
কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা (১৯০৮)—বেণু ৰাজখোৱা
পুনৰ্জন্ম (১৯২১ একাঙ্ক)—দীন মেধি
বিপ্লৱৰ শেষ ('২২ ; একাঙ্ক)—ৰমেশ চৌধুৰী
অসম প্ৰতিভা ('২৪ ?)—দৈৱ তালুকদাৰ
মাতৃমঙ্গল ('২৪ ; একাঙ্ক)—অতুল হাজৰিকা
নৱযুগ ('২৫)—মাধৱ শৰ্মা
হ-য-ব-ৰ-ল ('৩১)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা
শৃঙ্খল ('৩১)—লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা
বৰবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠবিংশতি ('৩২)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা
বিচাৰ ('৩৩)—লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা
বানপানী ('৩৪)—কামাখ্যা ঠাকুৰ
ৰমণী শক্তি ('৩৫)—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য
সংসাৰ চিত্ৰ ('৩৬)—লক্ষ্মীকান্ত দত্ত

১০ম পট

সতীৰ্থ সেৱকৰ সচন্দন পুষ্পাঞ্জলি

(খৃঃ ১৯২০-৪০ বা ৩য়-৪ৰ্থ দশকৰ পৰা ৬ষ্ঠ-৭ম পৰ্য্যন্ত)

(ক) বাতাৱৰণ—বিংশ শতিকাৰ প্ৰথম-দ্বিতীয় দশকৰ সামাজিক নাটৰ বন্ধ্যাকাল, লগতে অন্যান্য বিবিধ শ্ৰেণীৰ নাটৰো আশা-নিৰাশাৰ দোকমোকালিত লক্ষ্মীকান্ত দত্তৰ 'সংসাৰ চিত্ৰ', জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী', অতুল হাজৰিকাৰ পৌৰাণিক নাট, দৈৱ তালুকদাৰ, প্ৰসন্নলাল, কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য প্ৰভৃতিৰ ঐতিহাসিক নাট, পিতা-পুত্ৰ বৰদলৈ-দ্বয়ৰ প্ৰতীকধৰ্মী নাট—৩য়-৪ৰ্থ এই দুই দশকৰ বাছকবনীয়া অৱদান।

ৰাজনীতিৰ বীজ অন্যান্য সাহিত্যৰ দৰে নাট্য সাহিত্যৰো শিৰাই শিৰাই উপলব্ধি হব ধৰিলে। '২০ চন পৰ্য্যন্ত শাসন-অধিষ্ঠিত বৃটিছ চৰ্কাৰৰ বিৰুদ্ধে মুখ খুলি কথা-কওঁতা ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ ব্যক্তি ভাৰতবৰ্ষত কেইজন আছিল সন্দেহ হয়। অসমতো মণিৰাম-পিয়লিত বিনে কেইজন আছিল জানিবলৈ টান। '২০ চনৰ

পাছতহে মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত সমগ্ৰ ভাৰতবাসীয়ে মূৰ তুলি মুকলি ভাবে কব পৰা হ'ল—"স্বৰাজ আমাৰ জন্ম-স্বত্ব"। স্বাধীনতাৰ ওঙ্কাৰ-ধ্বনিত সুপ্তসিংহ সাৰ পাই গৰজি উঠিল। জাতীয় যজ্ঞত আহুতি দিবলৈ জনগণ গলবস্ত্ৰ হৈ দলে-বলে আগবাঢ়ি আহিল। কেৱে ল'লে মন্ত্ৰপূত সচন্দন ফুল-বেলপাত; কেৱে ল'লে পূৰ্ণাহুতিৰ ঘৃতপূৰ্ণ স্ৰুৱ-স্ৰুচ। জাতীয় যজ্ঞৰ এই ওঙ্কাৰ-ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনি নাট্য সাহিত্যৰ আঁৰে আঁৰে, ছেগা-চোৰোকা ভাবে হলেও, ৰিণিকি ৰিণিকি কাণত পৰিল।

নতুনৰ উন্মেষ—ৰচনা-ৰীতিত পৰিৱৰ্ত্তনৰ সূচনা

ইয়াৰ আগতে ইতিহাসৰ দুই-এক চৰিত্ৰই পৌৰাণিক চানেকি শিৰত লৈ যিদৰে দেখা দিছিল, এতিয়া পৌৰাণিক দুই-এক চৰিত্ৰই ৰাষ্ট্ৰীয় সাঁচত গঢ় লৈ, দেখা দিয়াৰ উপক্ৰম কৰিব ধৰিলে (হাজৰিকাৰ 'বেউলা', 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ' আদি দ্ৰঃ)।

ছদ্মবেশী চৰিত্ৰাৱলীৰ সমাৱেশ হৈ আহিল (প্ৰসন্নলালৰ 'নীলাম্বৰ', শৈলধৰৰ 'প্ৰতাপসিংহ', গোহাঞিবৰুৱাৰ 'লাচিত বৰফুকন' আদি দ্ৰঃ)।

প্ৰায়বোৰ নাট সঙ্গীত-বহুল হৈ পৰিল। চাৰণ, বৈতালিক, সখী প্ৰভৃতি গায়ক-শ্ৰেণী-গত চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা ক্ৰমান্বয়ে বৃদ্ধি পাই আহিব ধৰিলে। স্থানবিশেষে সঙ্গীত-মাধ্যমত বচন-ৰচনা-ৰীতি সন্নিৱেশ হ'ল।

আধুনিক গীত-পদ-মাতে পৌৰাণিক চৰিত্ৰ-সমূহকো ঠাইবিশেষে আধুনিক পৰিৱেশত স্থাপিত কৰিব ধৰিলে; অথচ, আধুনিক চৰিত্ৰয়ো ৰৰগীত-ভটিমা, দেহ-বিচাৰৰ গীতৰ সুৰধ্বনি লৈ পৌৰাণিক চৰিত্ৰ-ৰূপত সাজি-কাচি দেখা দিলে। সামাজিক নাট দুই-চাৰিখনেও পৌৰাণিক ৰীতিত ৰচিত নাটৰ নান্দী, প্ৰস্তাৱনা, সূত্ৰধাৰ আদিৰ আৰ্হি লৈ প্ৰাচীন কলাকৃষ্টিৰ ৰূপ চিত্ৰিত কৰিব ধৰিলে।

বৈষ্ণব যুগৰ পৌৰাণিক নাট্যাৱলীৰ অতীন্দ্ৰিয় দিব্য উন্মাদ আৰু সাত্বিকভাৱ ৰূপলীলা ক্ৰমান্বয়ে হ্ৰাস পাই আহিল। ৰামলীলা, কৃষ্ণলীলা প্ৰভৃতি জনগণে সহজে ঢুকি নোপোৱা দেৱ-লীলা ৰসাত্মক দৃশ্যাৱলী দিব্যধামৰ পৰা অৱতৰণ কৰি ক্ৰমান্বয়ে সমাজৰ চৌহদত থিতি লাভ কৰি মঞ্চে-মণ্ডপে নতুন ৰূপৰ নতুন পোহাৰ মেলিবলৈ সুবিধা পালে। দেৱ-দেৱীক লৈ ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপ ৰৰা চুটি-চুটি নাট-নাটিকা ওলাল।

[কনকসেন ডেকাৰ 'ইন্দ্ৰপুৰী', নৱ বৰুৱাৰ 'দক্ষযজ্ঞ', লক্ষ্মীনন্দন বৰাৰ 'সিপুৰীৰ আঁচনি' আদি দ্ৰঃ]

হাস্যৰস উদ্ৰেকৰ সাধাৰণ অৱলম্বন হ'ল কণা, কুজা, লেঙুৰ-ভেঙুৰ, খঁকৰা, জনজাতীয় চৰিত্ৰ আদি। হাস্যৰস প্ৰায়েই তৰল।

সভা-সমিতিৰ আবৃত্তিৰ বাবে উপযোগী স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ-বৰ্জিত ক্ষুদ্ৰ নাট-নাটিকা কিছুমানো এই যুগতে দেখা দিয়ে। ইপিনে দীৰ্ঘকায় নাটো এই সময়তে বেছি।

প্ৰতীক-ধৰ্মী আৰু কাব্য-ধৰ্মী নাটৰ সংখ্যাও বাঢ়ি আহিল। লগে লগে ভাষা আৰু ৰচনা-ৰীতিয়ে বোল সলালে। অমিত্ৰাক্ষৰ-ছন্দ আৰু অলঙ্কাৰপূৰ্ণ ভাষাৰ প্ৰাচুৰ্য্য হ'ল।

বিবিধ শ্ৰেণীৰ নাট-নাটিকা ওলাল। এই কালছোৱাৰ সৰহভাগ নাট ৰচন-প্ৰধান, কাৰ্য্য-প্ৰধান নহয়।

(খ) স্বৰ্ণযুগৰ শুভাৰম্ভ

অগ্ৰগণ্য নাট্যকাৰ-মণ্ডলী (১ম থূল)—ওপৰত কৈ অহা মতে ৰূপদক্ষ শিল্পী সাহিত্যিকৰ মঙ্গলাচৰণত দশোদিশ নিনাদিত হ'ল ; এয়ে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ স্বৰ্ণযুগৰ শুভাৰম্ভ। এই যুগৰ অগ্ৰগণ্য নাট্যকাৰ-মণ্ডলী :—

(পৌৰাণিক নাটৰ মণিময় মণিকূটত)

অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকা (খৃঃ ১৯০৬—)

(১) স্বদেশ মন্ত্ৰত আত্ম-বলিদান (১৯২৩ 'বাঁহী')
(২) মাতৃমঙ্গল ('২৪ 'চেতনা' ১৮৪৬ শক)
(৩) দাতাকৰ্ণ ('২৯)
(৪) নতুন যুগ ('বাঁহী' ?)
(৫) প্ৰাগ্‌জ্যোতিস ('মিলন' ?)
(৬) বাল্মীকি-নাৰদ-সংবাদ ('জয়ন্তী' ?)
(৭) হোলি ('মিলন' ?)
(৮) ভীষ্ম ('আমাৰ দেশ' ?)
(৯) একলব্য ('তৰুণ' ?)
(১০) ভানুমতী ('আৱাহন')
(১১) জয়দেৱ ('অঞ্জলি' ?)
(১২) চোৰবাৰ-বল্লম ('আৱাহন' ?)
(১৩) ধাত্ৰী পান্না ('অসম হিতৈষী' ?)
(১৪) বন্দীবীৰ ('বাঁহী' ?)
(১৫) মাতৃ পূজাত মোমাই বলি ('চেতনা' ?)
(১৬) বীৰ-পূজা ('মিলন' ?)
(১৭) কুৰঙ্গ-নয়নী ('মিলন' ?)
(১৮) শেষ অৰ্ঘ্য ('মিলন')
(১৯) নৰকাসুৰ ('৩০)
(২০) কনৌজ কুঁৱৰী বা হিন্দুস্থান-বিজয় ('৩৩)
(২১) বেউলা ('৩৩)
(২২) নন্দ-দুলাল ('৩৫)
(২৩) চম্পাৱতী ('৩৫)



অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা

(২৪) কুৰুক্ষেত্ৰ ('৩৬)
(২৫) শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ ('৩৭)
(২৬) কল্যাণী ('৩৯)
(২৭) মৰ্জিয়ানা ('৩৯)
(২৮) শকুন্তলা ('৪০)
(২৯) সাবিত্ৰী (?)
(৩০) বণিজ কোঁৱৰ ('৪৬)
(৩১) মানস প্ৰতিমা ('৪৮)
(৩২) সীতা ('৫২)
(৩৩) দময়ন্তী ('৫২)
(৩৪) আহুতি ('৫২)
(৩৫) বীৰাঙ্গনা ('৫২)
(৩৬) ৰুক্মিণীহৰণ (?)
(৩৭) ছত্ৰপতি শিৱাজী (১৯৪৭)
(৩৮) অশ্ৰুতীৰ্থ (?)
(৩৯) টিকেন্দ্ৰজিৎ ('৫৯)
(৪০) সতী ('৬২)
(৪১) তপতী (?)
(৪২) বিসৰ্জন (?)

ওপৰত উল্লেখ কৰা তালিকাত থকা 'মাতৃমঙ্গল'ত বাহিৰে প্ৰথমৰ পৰা অষ্টাদশ পৰ্য্যন্ত এই সোঁতৰখন নাট 'ৰংমহল'ত ('৪৯) সন্নিৱিষ্ট। 'সীতা', 'দময়ন্তী' এই দুখন 'নিৰ্য্যাতিতা'ত ; 'আহুতি', 'কল্যাণী', 'বীৰাঙ্গনা' এই তিনিখন 'আহুতি'ত সন্নিৱিষ্ট। 'ৰংমহল'ৰ নাট কেইখন কথোপকথন-মূলক আবৃত্তি-সদৃশ একাঙ্কিকা। 'নিৰ্য্যাতিতা' আৰু 'আহুতি'ত প্ৰকাশিত নাট কেইখনো হ্ৰস্বকায়।

১৯০৬ খৃষ্টাব্দত অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ জন্ম হয়। গুৱাহাটী কলেজিয়েট স্কুলৰ পৰা ১৯২৩ চনত প্ৰৱেশিকা আৰু কটন কলেজৰ পৰা '২৮ চনত বি. এ. 'পাছ' কৰি চৰ্কাৰী আৰু বেচৰ্কাৰী কেবাখন স্কুলত শিক্ষকতা কৰে। ইয়াৰ মাজতে বি. এল., বি. টি. আৰু অসমীয়া বিষয়ত এম্. এ. পৰীক্ষা 'পাছ' কৰি কটন কলেজত অধ্যাপক হয় আৰু তাৰপৰা অৱসৰ লৈ গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ বি. টি. শ্ৰেণীত অধ্যাপক নিযুক্ত হয়। স্কুলত পঢ়া দিনৰেপৰা হাজৰিকাৰ সাহিত্যস্পৃহা প্ৰবল। এয়ে ক্ৰমান্বয়ে পূৰঠ হৈ অসমীয়া সাহিত্য ক্ষেত্ৰত তেওঁক এখন উচ্চ আসন দিয়াত সহায় কৰিছে। তেওঁ কেৱল মৌলিক ৰচনাতে আবদ্ধ নহয়, সম্পাদন আৰু সংকলন কাৰ্য্যও কৰিছে। এসময়ত তেওঁ অসম ছাত্ৰসভাৰ প্ৰচাৰপত্ৰ 'মিলন'ৰ সম্পাদক আছিল ; কেইবছৰমান অসম সাহিত্য সভাৰ সম্পাদক ৰূপেও কাম কৰিছিল। ১৯৫৯ চনত অসম সাহিত্য সভাই তেওঁক বাৰ্ষিক অধিৱেশনৰ সভাপতিৰূপে বৰণ কৰি গুণীজনৰ গুণৰ আদৰ কৰিছে। অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰায় প্ৰতিটো দিশতে হাজৰিকাৰ বৰঙণি আছে ; কবিতা আৰু নাটকত বিশেষ।

আধুনিক যুগত ১৯৬৫ চন পৰ্য্যন্ত অসমীয়া নাট্যকাৰ সকলৰ ভিতৰত অকল হাজৰিকাই বিমানখিনি পূৰ্ণাঙ্গ মঞ্চোপযোগী নাটক লিখিছে, অইন কোনোজনে পৰা নাই। অতুল হাজৰিকাৰ এই প্ৰতুল অৱদান অবিস্মৰণীয়। পৌৰাণিক নাটক

নাট্যকাৰ ৰূপে তেওঁৰ খ্যাতি সৰাতোকৈ অধিক। ৰচনাৰ পিনৰপৰা 'বেউলা' (পৌৰাণিক) আৰু 'কনৌজকুঁৱৰী' (বুৰঞ্জীমূলক) তেওঁৰ প্ৰথম নাট। দুয়োখনৰেই ৰচনা-কাল ১৯২৩ খৃষ্টাব্দ। প্ৰথমখন এই চনৰ আগভাগত; তেতিয়া তেওঁ প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দি উঠিছে মাথোন। দ্বিতীয়খন এই বছৰৰে শেষ ছোৱাত ৰচিত; তেতিয়া তেওঁ কলেজৰ প্ৰথম বাৰ্ষিকৰ ছাত্ৰ। 'বেউলা'ৰ পাতনিত লিখকে কৈছে—"নাট লিখাৰ এয়েই যদিও আমাৰ প্ৰথম প্ৰয়াস নহয় তথাপি প্ৰথম নাট বুলি কব পৰা যায়।" ইয়াৰ পৰা অনুমান হয়, তেওঁ ইয়াৰ আগতো সম্ভৱ দুই এখন নাট বা নাট্যানুৰূপ ৰচনাত হাত বুলাইছিল; 'স্বদেশ মন্ত্ৰত আত্ম-বলিদান' (১৯২৩) নাটিকাখনকে এই প্ৰসঙ্গত আঙুলিয়াব পাৰি। ইয়াত বাদে তেওঁৰ অইন কোনো নাট ইয়াৰ আগত ৰচিত হোৱাৰ প্ৰমাণ পোৱা নাযায়। সেই সময়ত অসমৰ ৰঙ্গমঞ্চ বঙালী নাটৰ অনুৱাদেৰে ভৰপূৰ; কিছুমান ছায়ানুৱাদ, কিছুমান হুবহু অনুবাদ; কোনো বিধেই প্ৰকৃত অসমীয়া কলাসেৱীৰ প্ৰাণৰ তুষ্টি সাধন কৰিব নোৱাৰে। এয়ে উদীয়মান নাট্যকাৰজনৰ তৰুণ মনত আঘাত দি প্ৰাণত আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰে। মৌলিক নাটৰ অভাৱ মানে চিন্তাশীল লিখকৰ অভাৱ; হাজৰিকাই দৃঢ়সংকল্প কৰে, যেনে তেনে এই অভাৱ দূৰীভূত কৰিবলৈ। 'অভাৱেই আৱিষ্কাৰৰ মূল'—কথাষাৰ সাৰ্থক হ'ল। চাওঁতে চাওঁতেই এখন-দুখনকৈ একেৰাহে কেবাখনো পূৰ্ণাঙ্গ মঞ্চোপযোগী নাট ৰচনা কৰি তেওঁ অসমৰ ৰঙ্গমঞ্চৰ বেদীত থাপনা পাতিলে আৰু নাট্যামোদীসকলে তাক সাদৰে আদৰি লৈ অভিনয় কৰি নবীন নাট্যকাৰক উৎসাহিত কৰিব ধৰিলে। হাজৰিকাৰ আটাইবোৰ নাটৰ ভিতৰত পৌৰাণিক নাটতেই অধিক কৃতিত্ব আৰু সংখ্যা হিচাপেও এইবিধেই অধিক। 'বেউলা', 'নৰকাসুৰ', 'দাতাকৰ্ণ', 'ভানুমতী', 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ', 'শকুন্তলা', 'ৰুক্মিণী-হৰণ', 'সতী' আদি তেওঁৰ পূৰ্ণাঙ্গ পৌৰাণিক নাট।

বেউলা—(পাঁচ-অঙ্কীয়া) কিতাপ আকাৰত ১৯৩৩ চনত ইয়াৰ প্ৰথম প্ৰকাশ হয় যদিও, ১৯২৯ চনৰ 'আৱাহন'ত নাটখন কেবা সংখ্যাতো ছপা হৈছিল। বেউলা-আখ্যান পদ্মা পুৰাণৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত; নাট্যকাৰে তাৰানাথ চক্ৰৱৰ্ত্তী-প্ৰণীত 'বেউলা' পুথিৰ পৰাও ইয়াৰ কেইটামান উপাদান সংগ্ৰহ কৰিছে। বেউলা-আখ্যান অদ্ভুত, অলৌকিক। ইয়াৰ প্ৰথম তাণ্ডৱণৰ অভিনয় চাই পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাই তেওঁৰ 'অসম বন্তি'ত সমালোচনা এটি লিখি মন্তব্য কৰিছিল, "অলৌকিকতাবোৰ বাদ দিলে নাটখনিৰ আৰু জেউতি চৰিব।" কিন্তু পৌৰাণিক কাহিনীক লৌকিক বাস্তৱ ৰাজ্যত থিয় কৰোৱা সম্ভৱ নহয়; তেতিয়া হলে, ইয়াৰ আচল ৰস টুপিৰেই অভাৱ ঘটিব পাৰে; এই বাবেই হবলা নাট্যকাৰেও গোহাঞি বৰুৱাৰ মত ৰক্ষা

নকৰিলে। বাস্তৱতাৰ তুলাচনিত বেউলাৰ 'তুলাৰ পৰীক্ষা' কৰা নহ'ল। সুদূৰ অতীতৰ পৰা অসমত ওজাপালীৰ মুখে চলি অহা সুমধুৰ বেউলা-আখ্যানে পোন-প্ৰথম নাট্যমঞ্চত দেখা দিবলৈ সুবিধা পালে হাজৰিকাৰ এই 'বেউলা'ৰ যোগেদি।

মূল কাহিনীৰ সৈতে পোনপটীয়া সম্বন্ধ নথকা দুই-চাৰিটা উপ-কাহিনীয়ে নাটখনিক অযথা ভাৰাক্ৰান্ত কৰা দেখা যায়; যেনে, বেউলা-লখীন্দাৰৰ জন্মৰহস্য আৰু তেওঁলোকৰ বৈৱাহিক মিলন, বাণিজ্য উপলক্ষে লঙ্কা নগৰীত চন্দ্ৰধৰৰ অৱস্থান। নাটকীয় পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ প্ৰকাশতকৈ কাহিনীৰ পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ প্ৰকাশত অধিক মনোনিৱেশ কৰা বাবেই বোধ হয় নাট্যকাৰৰ এই ত্ৰুটী ঘটিল। লেঠেৰি নিছিগা পৌৰাণিক কাহিনীৰ পূৰ্ণৰূপ প্ৰতিফলন কৰাৰ প্ৰচেষ্টা তেওঁৰ অইন দুখন নাট, 'কুৰুক্ষেত্ৰ' আৰু 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ'তো অতি স্পষ্ট। কেৱল পাঠ্য নাট স্বৰূপে এনে দীৰ্ঘকায় কাহিনী আমনিজনক নহব পাৰে; কিন্তু মঞ্চাভিনয় নাট স্বৰূপে এনেবোৰ কাৰণত কেবা প্ৰকাৰৰ অস্বাভাৱিকতা আহি পৰে আৰু সেয়ে ৰস-আস্বাদনত ব্যাঘাত জন্মায়; নাটৰ নায়ক-নায়িকা বাচি উলিওৱা টান হৈ পৰে, নাট্যবস্তুৰ মূলাধাৰ শূন্যত ওপঙি ফুৰে। দাৰ্শনিক সমালোচক, এৰিষ্টটোল (Aristotle)এ সেয়েহে 'ট্ৰেজেদি'ত পুৰাণ ৰচনা ৰীতি ("epic plan") অনুসৰণ নকৰিবলৈ নাট্যকাৰসকলক সতৰ্ক কৰি দিছিল। সঁচাকৈয়ে এখন নাটত একাধিক নাটৰ উপকৰণ থাকিলে, উপকৰণ বিতৰণত বেমেজালি ঘটিবৰ সম্ভাৱনা হয়, কাল-বিপৰ্য্যয়, স্থান-বিপৰ্য্যয়ৰ বিভ্ৰাট ঘটে। তথাপিও হাতী মাৰি ভুককাত ভৰাৰ পৰা কৌশল প্ৰদৰ্শনৰ বাবে নাট্যকাৰ এপিনেদি প্ৰশংসনীয়।

নৰকাসুৰ (চাৰি-অঙ্কীয়া)—'নৰকাসুৰ'ৰ ৰচনাকাল ১৯২৬ চন; নাট্যকাৰ তেতিয়া কলেজীয়া ছাত্ৰ; ই প্ৰকাশ হয় ১৯৩০ চনত। বীৰ নৰকাসুৰৰ কাহিনী বিস্তৃতভাৱে পোৱা যায় মহাভাৰত, কালিকা পুৰাণ, যোগিনী তন্ত্ৰ, হৰিবংশ আৰু ভাগৱত পুৰাণ আদি পুথিত। নাট্যকাৰে কালিকা পুৰাণকে অধিকতৰ ভাবে অনুসৰণ কৰিছে। নৰকাসুৰৰ জন্ম ৰহস্যাবৃত। বৰাহ-অৱতাৰৰূপী বিষ্ণুৰ ঔৰসত বসুন্ধৰাৰ গৰ্ভত তেওঁৰ জন্ম। বসুন্ধৰাই কাত্যায়নী বেশ লৈ তেওঁক ভৰণ-পোষণ কৰে। গতিকে তেওঁ আংশিক ভাবে দৈত্য আৰু আংশিকভাবে দানৱ। নাটকীয় ঘটনাচক্ৰৰ মাজেদি জন্মলাভ কৰা এই অসুৰেই কালক্ৰমত দেৱকুলক বশ কৰি স্বৰ্গ-মৰ্ত্যৰ অধীশ্বৰ হৈ ত্ৰিভুবন থলক্ লগালে আৰু শেষত শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত প্ৰাণত্যাগ কৰিব লগীয়া হ'ল।

পৌৰাণিক কাহিনী ভাগতে নাট্য কাহিনী সীমিত নকৰি নাট্যকাৰে ইয়াৰ কলেৱৰ নানা কৌশলেৰে হ্ৰাস-বৃদ্ধি কৰিছে। কালিকা পুৰাণত স্বয়ং বিষ্ণুৱে নৰকক গঙ্গাতীৰত লগ পাই প্ৰাগ্‌জ্যোতিসপুৰলৈ ৰাজপদ দিবৰ বাবে লৈ আহে। কিন্তু

নাটত এই উদ্দেশ্য কাত্যায়নীৰ দ্বাৰাহে সাধন হৈছে। বাণাসুৰৰ সৈতে নৰকাসুৰৰ সৌহাৰ্দপূৰ্ণ আলাপ-আলোচনা পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ। কিন্তু নাট্যকাৰে ইয়াক ঘূণাক্ষৰেও উল্লেখ কৰা নাই। সেইদৰে কামাখ্যা গোসানীৰ অপৰূপ সৌন্দৰ্য্যত বলিয়া হৈ গোসানীৰ সৈতে বিয়া-পগলা হোৱা অসুৰজনৰ অতিৰঞ্জিত লৌকিক কাহিনীটোও নাটত তিলমানো উল্লিখিত হোৱা নাই। দেৱ-শিল্পী বিশ্বকৰ্মাক নৰকাসুৰে বন্দী কৰি ৰাখি শিল্পী কন্যা ইন্দুমতীৰ সৈতে যি প্ৰণয়-পট নিৰ্মাণ কৰিছে ই নাট্যকাৰৰ সৃষ্টি। ইন্দুমতীৰ চৰিত্ৰ গৰিমা-মণ্ডিত। তেওঁ যুৱতী, কিন্তু যৌন-লিপ্সা-বৰ্জিত; কামনা-বাসনা শূন্য। অদ্ভূত সাহস আৰু স্বাধীন চিন্তাই ইন্দুক ইন্দু-সদৃশ বিশিষ্ট স্থান দি নিষ্কলঙ্ক কলাধাৰ ৰূপে উদ্‌ভাসিত কৰি তুলিছে। দেৱতাৰূপে শ্ৰীকৃষ্ণক তেওঁ পূজা কৰে হয়, কিন্তু মানৱৰূপে ঘৃণা কৰে আৰু তেওঁৰ সৈতে শক্তি পৰীক্ষা কৰিবলৈ ফেৰ পাতি যায়। তেওঁ কয়—"শ্ৰীকৃষ্ণ! হব পাৰা তুমি সেই সত্য শিৱ সুন্দৰ মোৰ চিৰপূজ্য, চিৰ আৰাধ্য দেৱতা নাৰায়ণৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ। তথাপি তোমাত মোৰ আকাঙ্ক্ষা নাই। নাৰায়ণৰ মনুষ্য মূৰ্ত্তিক মই পূজা নকৰো" (৪ৰ্থ অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)। পিতাকে শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিপক্ষে ৰণ কৰিবলৈ যেতিয়া ইতস্ততঃ কৰিলে, তেতিয়া কেৱল তেওঁৱেইহে পিতাকক এই বিষয়ত প্ৰেৰণা যোগায়, ময়-দানৱকো ৰণমত্ত কৰি তুলিবলৈ সক্ষম হয়; নিজেও সত্যৰক্ষাৰ নিমিত্তে নৰকৰ বিপক্ষে বুকু ফিন্দাই থিয় দিবলৈ সাজু হৈ পৰে। আত্ম-সম্মান তেওঁৰ শিৰৰ মুকুট। পিতাক বিশ্বকৰ্ম্মাই যেতিয়া নৰকৰ দাসত্ব স্বীকাৰ কৰিবলৈ ওলাল, ইন্দুৰ বুজনিয়েইহে পিতাকৰ বিৱেক শক্তিক ঘূৰাই আনিবলৈ সক্ষম হয়।

নাটকখনিত নৰকৰ চৰিত্ৰ মধুৰ, অথচ গধুৰ। নৰক মাতৃ-ভক্তি-পৰায়ণ। "জননী জন্মভূমিশ্চ স্বৰ্গাদপি গৰীয়সী"—তেওঁৰ ধ্যান-মন্ত্ৰ। মাতৃ-নিন্দা, মাতৃৰ বিপক্ষে এৰাৰ লাঞ্ছনা, এৰাৰ গঞ্জনাও তেওঁ সহ্য কৰিব নোৱাৰে। মাতৃৰ মৰ্য্যদা অটুত ৰাখিবলৈকেই, মাতৃ-নিন্দাৰ প্ৰতিশোধ লবলৈকেই "কালখড়্গ" ছুই তেওঁ স্বৰ্গপুৰী লণ্ড-ভণ্ড কৰিবলৈ অঙ্গীকাৰ কৰে আৰু তাক কাৰ্য্যত পৰিণত কৰি, দেৱতাৰ তেজ-মঙহেৰে অসুৰৰ মহাভোজ পাতে। পুৰাণ-মহাভাৰতৰ চিৰদুৰ্দান্ত নৰকাসুৰ নাটখনৰ 'চিৰ-নমস্য' চিৰ-আদৰ্শ, মাতৃভক্তি-পৰায়ণ পুৰুষ-প্ৰৱৰ। দৈত্য-নিধন পুৰাণৰ এক গতানুগতিক ৰীতি। তাত কোনো ৰস-সঞ্চাৰিকা শক্তি নাই। কিন্তু নাটখনৰ দৈত্য-নিধন তথা নৰকাসুৰ-নিধন-কাহিনী সুবিমল বীৰ-কৰুণ-ৰস মিশ্ৰিত হৈ আমোদ-জনক হৈ পৰিছে। নাটত নৰকৰ যুদ্ধ দেৱতাৰ বিৰুদ্ধে কৰা অসুৰৰ যুদ্ধ নহয়; ই ন্যায্য-ৰক্ষা হেতুকে মানুহৰ বিপক্ষে মানুহৰ যুদ্ধ। তেজ মঙহ-শৰীৰধাৰী কোনো পুত্ৰই মাতৃনিন্দা সহ্য কৰিব নোৱাৰে। সেয়েহে বজ্ৰ নিনাদে তেওঁ কয়—

"কয়ো যদি কোনোবাই পাপকণ্ঠ তুলি—মাতৃ মোৰ মাতৃ মোৰ কলঙ্কিনী বুলি—তথাপিতো তথাপিতো তুমি মোৰ মাতৃ—চিৰকাল যুগে যুগে জন্মে জন্মে—নৰকৰ আৰাধ্যা গোসানী।" (১ম অঃ ১ম দৃঃ)।

ৰণক্ষেত্ৰত সম্মুখ সংগ্ৰামত উপস্থিত হোৱা এনে এজন পুৰুষক শ্ৰীকৃষ্ণই নিমিষতে হত্যা কৰে কেনেকৈ! দয়া-মমতাত ভক্ত-প্ৰাণ ভগৱন্তৰ হিয়া গলি যায়; অপত্য-স্নেহত তেওঁ কাতৰ হৈ পৰে; স্ৰষ্টা আৰু সৃষ্টি সম্বন্ধ ভাবি নৰকক তেওঁ গদ্ গদ্ স্বৰে কয়—"তুমি দানৱো নোহোৱা, অসুৰো নোহোৱা, জন্ম অধিকাৰত তুমি তাতোকৈ বহুত ওপৰত। দেৱবীৰ্য্য তোমাৰ সিৰাই সিৰাই প্ৰৱাহিত। তুমি যে নাৰায়ণৰ পুত্ৰ আৰু ময়ো নাৰায়ণৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ শ্ৰীকৃষ্ণ।

নৰক (ৰথৰ পৰা নামি আগ বাঢ়ি)—কি ক'লা, কি ক'লা শ্ৰীকৃষ্ণ? আকৌ কোঁৱা, সকলোৱে শুনাকৈ উচ্চস্বৰে কোঁৱা—মই দৈত্য নহওঁ, অসুৰ নহওঁ, জন্ম অধিকাৰত মই দেৱতা! কেৱল ক'লেই নহব—তাৰ প্ৰমাণ লাগে। যদি তোমাৰ কথা সঁচা হয়, তেন্তে মোৰ এই বৈষ্ণৱাস্ত্ৰৰ গতি প্ৰতিৰোধ কৰা। যদি পাৰা তেতিয়া বিশ্বাস কৰিম, তেতিয়া জানিম, তুমি মোৰ পিতা—জগত-পিতা নাৰায়ণ।

শ্ৰীকৃষ্ণ—কিন্তু তাৰ লগে লগে মই যে তোমাক হেৰুৱাম নৰক!

নৰক—তথাপি মোৰ মনত শান্তি হব। বিশ্বই জানিব—তুমি মোৰ পিতা।"

(৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ)

শেষত শ্ৰীকৃষ্ণই তেওঁক হত্যা কৰিলে সচাঁ, কিন্তু কীৰ্ত্তিৰ দীপালী পাতি তেওঁক অমৰ কৰিলে; এই নাটৰ নৰকজন অসুৰ নহয়, বীৰ বসুধা-নন্দন, অজৰ অমৰ; নাটখনি করুণ-ৰসাত্ত।

দাতাকৰ্ণ—অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দবদ্ধ একাঙ্ক নাট (১৮৫১ শকৰ ১ম সংখ্যা 'আৱাহন'ত প্ৰকাশিত।

চম্পাৱতী (পাঁচ-অঙ্কীয়া)—চম্পাৱতী স্থানবাচক শব্দ। ১৯১০ চনৰ ২য় বছৰৰ ১ম সংখ্যা 'বাঁহী'ত 'হংসধ্বজ আৰু চম্পাৱতী' নামেৰে মহীচন্দ্ৰ বৰাৰ এটি প্ৰবন্ধ প্ৰকাশিত হয়। বৰ্ত্তমান নগাওঁৰ পুৰণিগুদামৰ কাষত চপানলা নামৰ ঠাই খনেই প্ৰাচীন চম্পাৱতী বুলি লিখকে যুক্তি দেখুৱাইছে। পুৰুষোত্তম গজপতিয়েও তেওঁৰ 'দীপিকা ছন্দ'ত 'চম্পাৱতী'ৰ নাম ভাৰতৰ প্ৰসিদ্ধ নগৰবোৰৰ ভিতৰত অন্যতম বুলি উল্লেখ কৰি থৈ গৈছে। নাট্যকাৰক এই প্ৰবন্ধই নাট ৰচনাৰ প্ৰথম প্ৰেৰণা যোগায়। ১৯২৬ চনত তেওঁ এই নাট ৰচনা কৰে আৰু ১৯৩০ চনত 'আৱাহন'ত ছোৱা-ছোৱাকৈ প্ৰকাশিত হয়। মহাভাৰতীয় 'অশ্বমেধ' পৰ্বৰ কাহিনী এই:—চম্পাৱতীৰ অধীশ্বৰ হংসধ্বজে পাণ্ডৱৰ অশ্বমেধৰ অশ্ব অৱৰোধ কৰি উত্তৰ পক্ষৰ মাজত ৰণৰ ছাউনি

পাতিলে আৰু পুতেক সুধন্বাক শত্ৰুৰ বিপক্ষে থিয় দিবলৈ আদেশ দিলে। সুধন্বা সন্মত হ'ল, কিন্তু তেওঁৰ প্ৰিয় পত্নী প্ৰভাৱতীয়ে নিশাটোৰ বাবে বাধা দি ৰখাত তেওঁ পিছদিনা ৰাতিপুৱা গৈহে যুদ্ধক্ষেত্ৰত উপস্থিত হব পাৰিলে। হংসধ্বজ খঙত জ্বলি উঠিল আৰু পুতেকক তপত তেলত পেলাই শাস্তি বিহিবলৈ আদেশ দিলে। কিন্তু নিৰ্মল অন্তঃকৰণ আৰু চিত্ত শুদ্ধিৰ বাবে তেওঁৰ মৃত্যু নহ'ল আৰু শত্ৰুৰ বিপক্ষে ৰণ দি অৰ্জ্জুনৰ হাতত প্ৰাণত্যাগ কৰিলে; তেওঁৰ কটা মূৰ ভক্তি প্ৰভাৱত প্ৰয়াগ তীৰ্থত পতিত হ'ল।

নাট্যৰস সৃষ্টিৰ বাবে ইয়াত সুধন্বাৰ চৰিত্ৰত কিছু অভিনৱত্ব আৰোপ কৰা হৈছে। মহাভাৰতৰ প্ৰভাৱতী নাটকৰ লীলাৱতী, সুধন্বাৰ প্ৰেয়সী যুৱতী। সেনাপতি পুৰঞ্জয় লীলাৱতীৰ গোপন প্ৰেম-প্ৰাৰ্থী। ৰজাৰ ইচ্ছা, তেওঁৰ কন্যা মালতীক সেনাপতিলৈ বিয়া দিব। ইপিনে ৰাজপুৰোহিত মণিকৰ্ণেশ্বৰ মালতীৰ পাণি-পৰশৰ বাবে ব্যাকুল। তেওঁৰ ইচ্ছা, মালতীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিব পাৰিলে তেওঁ চম্পাৱতীৰ অধীশ্বৰ হব পাৰিব। প্ৰতিদ্বন্দ্বী প্ৰেমিক দুগৰাকিৰ অভিসন্ধিত সুধন্বাৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত মিছা অপবাদ-অভিযোগ স্থাপিত হ'ল আৰু সেয়েহে তেওঁক তপত তেলত পেলাই মৰোৱাৰ চেষ্টা হয়। অভিসন্ধি ধৰা পৰিল; ধৰ্মৰ জয় হ'ল।

ইয়াত শৃঙ্গাৰ আৰু বীৰ ৰসৰ মধুৰ সংযোগ ঘটিছে যদিও, 'নৰকাসুৰ' নাটকৰ চাৰিত্ৰিক গৰিমা 'চম্পাৱতী'ৰ কোনোটো চৰিত্ৰতে পাবলৈ নাই; 'নৰকাসুৰ'ৰ বলিষ্ঠ ভাষাৰীতিও কোনো ঠাইতে চকুত নপৰে। প্ৰণয়ৰ পুষ্পক ৰথত উঠি সুধন্বাই লীলাৰ প্ৰেম-সুধা পান কৰি থাকিয়েই কৰ্ত্তব্য পাহৰি গ'ল; পৌৰাণিক কাহিনী-গত শৃঙ্গাৰ-ৰসাত্মক এই আখ্যান আকৰ্ষিত নহল। লীলাক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্যকাৰে প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ অঙ্কন কৰিলে যদিও, আধুনিক নাট্যধাৰাৰ গতানুগতিক পৰশে কাহিনীৰ পবিত্ৰ কলা-সংস্কৃতি ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই। পৌৰাণিক কাহিনীয়ে ৰোমাঞ্চ-ধৰ্মী হৈ গাম্ভীৰ্য্য হেৰুৱালে।

নন্দদুলাল—(পাঁচ-অঙ্কীয়া)—১৯২৮ চনত বি. এ. পৰীক্ষা দিয়াৰ পিছতেই হাজৰিকাই 'নন্দদুলাল' ৰচনা কৰে আৰু 'আৱাহন'ৰ ৪ৰ্থ বছৰত ধাৰাবাহিক ভাবে প্ৰকাশ হয়। কিতাপ-আকাৰত ইয়াৰ প্ৰথম প্ৰকাশ হয় ১৯৩৫ চনত। নাটখনি সঙ্গীত-বহুল (একুৰি আঠটা সঙ্গীতৰ সমাৱেশ) যদিও, ইয়াক গীতি-নাট বুলিব নোৱাৰি। গদ্য-পদ্যই প্ৰায় সমান অংশ অধিকাৰ কৰিছে আৰু মধ্যৱৰ্ত্তী সঙ্গীত একোটাই অৱসাদ ভঙ্গ কৰি মধুৰ সাঙ্গীতিক পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিছে। কাহিনীৰ পৰিধি শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্মৰ পৰা আৰম্ভ কৰি কংস-বধ পৰ্য্যন্ত ভাগৱত পুৰাণৰ অন্তৰ্গত। থূল-মূলভাৱে

নাট্য-বস্তু পাঁচ খণ্ডত বিভক্ত, শ্ৰীকৃষ্ণৰ—(১) জন্ম, (২) নন্দ ঘৰত অৱস্থান, (৩) ৰাসলীলা, (৪) গোকুল-বিদায় (৫) কংসবধ।

নাটখনিৰ ২য় সংস্কৰণত নাট্যকাৰে এটা নতুন দৃশ্য ("কালীয় দমন দৃশ্য") সংযোগ কৰি 'ভয়ানক' ৰসৰ আধাৰ স্থাপন কৰে। শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ 'কালি দমন যাত্ৰা'ৰ সৈতে এই দৃশ্যটোৰ সাদৃশ্য কেইটামান মন কৰিব লগীয়া। শেষৰ গীতটো "কালা কানু নাচে···" শঙ্কৰদেৱৰ নাটখনতো আছে। বাকী উদ্ধৃত গীত দুটা, "দুৰ্যোৰ অগাধ জল", "কালীক দমিতে চলে" ও শঙ্কৰদেৱৰ ৰচনা।

কুৰুক্ষেত্ৰ, শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ—কৌটি কৌটি ভাৰতবাসীৰ জনপ্ৰিয় মহাকাব্য মহাভাৰত আৰু ৰামায়ণৰ কাহিনী ভুকুকাত ভৰাই হাজৰিকাই এই নাট দুখনিত তাৰ দৃশ্য ৰূপ দিবলৈ যি চেষ্টা কৰিছে সি প্ৰসংশনীয়। কিন্তু নাট জীৱন-বৃত্তান্ত নহয়, সুদীৰ্ঘ বিবৃতিৰ সাৰাংশই নাট্য কাহিনীৰ ৰসাধাৰ গধুৰ কৰিব পাৰে, কিন্তু মধুৰ কৰিব নোৱাৰে। ইয়াৰ আগতে অসমীয়া কোনো নাট্যকাৰে এনে পৰিকল্পনা হাতত লোৱা দেখা নেযায়; কিয়নো অপৰ্য্যাপ্ত বিষয়ৰ সমস্যা, নায়ক-নায়িকাৰ সমস্যাই নাটকীয় কলা-কৌশল নিয়মিত আৰু নিয়ন্ত্ৰিত কৰাত স্বাভাৱিকতে বাধা জন্মায়। স্থান-কালৰ ঐক্য ৰক্ষা দূৰৈৰ কথা, পূৰ্ববৰ্ত্তী বিষয়ৰ সৈতে পৰৱৰ্ত্তী বিষয়ৰ সংহতি ৰক্ষা কৰাই প্ৰায় অসম্ভৱ হৈ পৰে।

'কুৰুক্ষেত্ৰ'ৰ আৰম্ভণী দৃশ্য হস্তিনাৰ ৰাজসভাত কৌৰৱ-পাণ্ডৱৰ পাশা খেল; শেষ দৃশ্য—কুৰুবংশ ধ্বংশ। ১৯৩৪ চনত ৰচিত এই নাট প্ৰকাশ হয় ১৯৩৬ চনত। 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ'ৰ ৰচনাও প্ৰায় একে সময়ৰ; প্ৰকাশ-কাল ১৯৩৭ চন। দুয়োখনেই নায়ক-নায়িকা বৰ্জ্জিত; অপৰ্য্যাপ্ত কাৰ্য্য-কাহিনীৰে ভাৰপুষ্ট, আদ্যোপান্ত অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দযুক্ত শ্ৰুতি-মধুৰ দৃশ্যকাব্য। দুয়োখনি একোটি 'প্ৰস্তাৱনা'ৰে আৰম্ভ কৰা হৈছে যদিও, এই প্ৰস্তাৱনা মূল নাট্য শাস্ত্ৰৰ 'প্ৰস্তাৱনা'ৰ সূত্ৰানুকূল নহয়, ই অন্যান্য দৃশ্য-সদৃশ দৃশ্যান্তৰ মাথোন ('প্ৰস্তাৱনা'ৰ মূল সূত্ৰ মতে ইয়াত সূত্ৰধাৰ, নটী, বিদূষক আদিয়ে নাটখনিৰ বিষয়-বস্তুৰ পৰিচয় দিব লাগে)। 'কুৰুক্ষেত্ৰ'ৰ প্ৰস্তাৱনাত কৌৰৱ-পাণ্ডৱৰ পাশা খেল আৰু দ্ৰৌপদীৰ বস্ত্ৰহৰণ দৃশ্য দেখুউৱা হৈছে। 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ'ৰ প্ৰস্তাৱনা সীতা-স্বয়ম্বৰ দৃশ্য মাথোন। গতিকে প্ৰতিখন নাটৰে প্ৰস্তাৱনা একোটি সুকীয়া দৃশ্য বা সুকীয়া অঙ্ক। দৃশ্য বুলিলে কাল বিপৰ্য্যয়ে বিৰূপ পৰিস্থিতি সৃষ্টি কৰে। সেইদেখি ইয়াক সুকীয়া 'অঙ্ক' ৰূপেও সুকীয়া স্থান দিয়াত বাধা নাই। প্ৰস্তাৱনাত সূত্ৰধাৰ, সঙ্গী, বিদূষক আদিৰ বদলি চৰিত্ৰৰ কথোপকথন দিয়াত নাট্যোচিত প্ৰাচীন ৰীতি ভঙ্গ হয়, কোনোখন নাটতে নায়ক-নায়িকা বাছি উলিয়াব নোৱাৰি। নাটকীয় শীৰ্ষবিন্দু লক্ষ্য কৰিব নোৱাৰি। মহাকাব্যৰ সাৰোদ্ধৃত

কাহিনী সংঘাত অবিহনে, অন্তৰ্দ্বন্দ্ব অবিহনে, পৌৰাণিক কাহিনীয়েই সাধাৰণ গতিত অগ্ৰসৰ হৈছে মাথোন। 'কুৰুক্ষেত্ৰ'ত আছে পাশা খেল, দ্ৰৌপদীৰ বস্ত্ৰহৰণ, কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণৰ বাবে উদ্যোগ, কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণ (কৰ্ণবধ, দুঃশাসনৰ ৰক্তপান), কুৰুবংশ ধ্বংস, গান্ধাৰীৰ শোক, শ্ৰীকৃষ্ণৰ বিজয়-দুন্দুভি। 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ'ত আছে সীতা-স্বয়ম্বৰ, ৰামবনবাস, সীতাহৰণ, ৰাম-ৰাৱণ যুদ্ধ, মেঘনাদ-বধ, সীতাৰ অগ্নিপৰীক্ষা।

কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম ছোৱাত ৰঙ্গমঞ্চত দৰ্শকসকলে নাট্যকলালৈ বেছি চকু নিদিছিল। তেওঁলোকে সাধাৰণতে চাবলৈ ভাল পায় হত্যা-বিভীষিকা, নিৰ্য্যাতন-নিপীড়ন, সন্ত্ৰাস-সংহাৰ আদি। এই দুয়োখন নাটতে এনেবোৰ দৃশ্যৰ অভাৱ নাই। লগতে ছন্দবদ্ধ আৰু শ্ৰুতিমধুৰ ভাষাই দৃশ্যবোৰ উপভোগ্য কৰি তুলিছে। সেয়েহে দুয়োখনেই নাটকীয় কলাকৌশলৰ পিনৰপৰা কিছু ক্ৰুটীপূৰ্ণ হলেও, অভিনয়-ক্ষেত্ৰত জনপ্ৰিয় নহৈ নেথাকিল।

দুয়োখনতে নাট্যকাৰ জনতকৈ কবিজনকহে ঘনে ঘনে ভুমুকি মাৰি থকা দেখা যায়। কবি-সুলভ কল্পনাই সঘনে ডেউকা কোবাই কেলি কৰি খেলি খেলায়। অইন কি, 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ' নাটত গুহক চণ্ডাল, ৰক্ষ কন্যা সৰমা, ৰক্ষ-যুৱক তৰণীসেনেও অলঙ্কাৰপূৰ্ণ কাব্যিক ভাষাতহে কথা কৈছে। সেইদৰে 'কুৰুক্ষেত্ৰ' নাটকতো শকুনি, শল্য, অভিমন্যু, অশ্বত্থামা আদি ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ চৰিত্ৰৰ মুখতো অলঙ্কাৰপূৰ্ণ ভাষাৰ বচন শুনা যায়।

পৌৰাণিক কাহিনী-ভাগৰ মাজে মাজে নাট্যকাৰৰ যুগোপযোগী মন্তব্য দুই-চাৰি আষাৰে সাধাৰণ দৰ্শকৰ লগতে বিশিষ্ট দৰ্শক সৱবো মন আকৃষ্ট নকৰি থকা নাই। 'কুৰুক্ষেত্ৰ'ত শ্ৰীকৃষ্ণ, কৰ্ণ আদি কেইজনমানৰ চৰিত্ৰত আৰু 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ'ত, ৰাৱণ, মেঘনাদ, তৰণীসেন আদি কেইজনমানৰ চৰিত্ৰত এই বিচাৰ আৰোপ কৰি নাট্যকাৰৰ দেশপ্ৰেমৰ অঙ্কুৰ অনুসন্ধান কৰিব পাৰি। সুৰাসুৰ-সেৱিত, মুনিগণ-বন্দিত শ্ৰীকৃষ্ণও একো একোবাৰ দাম্ভিক স্বেচ্ছাচাৰী ৰূপেহে দেখা দিছে তেওঁৰ কুৰুক্ষেত্ৰ যুদ্ধ-সম্বন্ধীয় এশ এটা কাৰ্য্যৰ যোগেদি। শোকাগ্নি-দগ্ধা গান্ধাৰীৰ মুখত এনেয়ে শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি নিষ্ঠুৰ কৰ্কশ অভিশাপ বচন ওলোৱা নাই—"গান্ধাৰীক জীয়া জুই দিবৰ নিমিত্তে, এশজনী বোৱাৰীক মোৰ হিয়া ধুনি কন্দুৱাবৰ বাবে, তুমি হে নিষ্ঠুৰ কৃষ্ণ! ঘাই অপৰাধী, তোমাৰো বুকুত কৃষ্ণ, জ্বলিব এদিন মোৰ দৰে, জ্বলি পুৰি তুমিও মৰিবা।" (৫ম অঃ ৫ম দৃঃ)

নাট্যকাৰে পাতনিত কোৱামতে 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ'ৰ কাহিনী-বিন্যাস মাধৱকন্দলী ৰামায়ণৰ অনুকৰণত কৰা হৈছে। কিন্তু দুই-এঠাইত ইয়াৰ অন্যথাও চকুত পৰে। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'মেঘনাদ বধ' (১৯০৪) নাট তথা মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ 'মেঘনাদ

বধ' কাব্যৰ ছাঁ উপলব্ধি হয়। কন্দলী ৰামায়ণত মেঘনাদে কিছুকাল যুদ্ধ কৰি "শৰণ পশিলাগৈ বীৰ লক্ষ্মণত" আৰু লক্ষ্মণে "নাৰায়ণ অস্ত্ৰৰ" বলেৰে তেওঁৰ শিৰশ্ছেদ কৰিলে। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ নাটত তথা মাইকেলৰ কাব্যত মেঘনাদ এবাৰো ভয়-বিহ্বল হোৱা নাই, শৰণাৰ্থী হোৱা নাই ; ভক্তি-কাতৰ হৈ এবাৰ তেওঁ শূলপাণি শঙ্কৰৰ শৰণ ভিক্ষা কৰে ; কিন্তু শঙ্কৰকে আদি কৰি সমস্ত দেৱকুলে ভয়ঙ্কৰ মূৰ্ত্তি ধৰি তেওঁৰ বিপক্ষেহে থিয় দিলে আৰু মেঘনাদে বীৰদৰ্পে কৈ উঠিল—"মেঘনাদ মই, মৃত্যুক নকৰো ভয়।" হাজৰিকাৰ নাটতো এই একেটা পৰিৱেশত মেঘনাদে কয়—"মৃত্যুৰ ভয়ত মেঘনাদ নহয় কাতৰ।" কন্দলী ৰামায়ণত এই খণ্ড যুদ্ধৰ অন্তত বিজয়ী লক্ষ্মণৰ শিৰত সৰগৰ "পাৰিজাত বৰষিল।" দুয়ো গৰাকি নাট্যকাৰে কিন্তু এই বিজয়ী বীৰ গৰাকিক ধিক্কাৰহে দিছে "অধম লক্ষ্মণ" বুলি, "দুৰ্মতি" "নৰাধম" বুলি, "কাপুৰুষ" বুলি ('মেঘনাদ বধ' ৩য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ 'শ্ৰীৰাম চন্দ্ৰ' ৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ)। ৰক্ষবালক তৰণীসেন দেশপ্ৰেমৰ জ্বলন্ত প্ৰতীক। ইও কন্দলী ৰামায়ণৰ নহয়। কৃত্তিবাসী ৰামায়ণৰ আদৰ্শত স্থাপিত এই চৰিত্ৰত হাজৰিকাই দেশ-প্ৰেমিক যুৱকৰ এটি চিত্ৰ বঢ়িয়াকৈ অঙ্কন কৰিছে। দেশ-ৰক্ষাৰ আহ্বানত যেতিয়া তৰণীৰ তৰুণ প্ৰাণ কান্দি উঠে, তেওঁক কোনেও বাধা দি ৰাখিবৰ সাধ্য নোহোৱা হ'ল ; অইন কি, নিজৰ পিতৃ-মাতৃৰ বাধা লঙ্ঘন কৰি দেশ-শত্ৰুৰ বিপক্ষে তেওঁ মাভৈ নিনাদে আগবাঢ়ি গ'ল—

"জননী লঙ্কাৰ মোৰ দুৱাৰ মুখত—শত্ৰুভাৱে থিয় দিছা যেতিয়া ৰাঘৱ—তুমি মোৰ মহাশত্ৰু সাত জনমৰ।" এই বুলি তৰণীসেনে বুকুৰ তেজৰ অৰ্ঘ্য লৈ অকূল কালসাগৰত নিজৰ জীৱন-তৰণী উটুৱাই দিলে। লঙ্কাবাসী ধন্য হ'ল।

হাজৰিকাৰ এই দুয়োখন নাটেই কাব্যধৰ্ম্মী। অলঙ্কাৰৰ আতিশয্যই নাটকীয় ক্ৰুটীক বহুতো ঠাইত আত্মগোপন কৰি ৰাখিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। নাটকীয় ভাষা চৰিত্ৰানুগত হোৱা বাঞ্ছনীয়—"Dialogue should be natural, appropriate and dramatic, which means that it should be in keeping with the personality of the speakers, suitable to the situation in which it occurs." (Hudson's 'An Introduction to the study of Literature'). কিন্তু কবি নাট্যকাৰজনৰ লিখনীয়ে এই নিয়ম লঙ্ঘন কৰিছে। বোধহয় কাব্য মোহান্ধতাই নাট্যকলাক অজ্ঞাতসাৰেই নেওচা দি আত্মপ্ৰকাশ কৰিবলৈ কুণ্ঠাবোধ নকৰিলে। ঠায়ে ঠায়ে নাট্যকাৰজনে আত্মগোপন কৰে আৰু কবিজনে ভুমুকি মাৰি ওলাই আহে। একেখন নাটতে কবি-নাট্যকাৰৰ এই লুকাভাকুৱে সমালোচকক আমোদৰ মধুৰ খোৰাক যোগায়।

এই নাট দুখনত গুহক চণ্ডাল, সৰমা ৰাক্ষসী, গান্ধাৰী, উত্তৰা, অভিমন্যু আদি

প্ৰত্যেক চৰিত্ৰই প্ৰায় একে ধৰণে কাব্যিক ৰীতিত বচন মতা দৃশ্য লৌকিকৰূপে অস্বাভাৱিক; অথচ ছন্দ মোহান্ধতাই নাট্যকাৰক এই ৰীতি অৱলম্বনত বাধা দি ৰাখিব পৰা নাই। আদ্যোপান্ত ব্যাপ্ত অমিত্ৰ ছন্দই দুয়োখনৰে নাট্যিক অঙ্গ-বিশেষক বিকাশ লাভ কৰাত স্বাভাৱিকতে বাধা জন্মাইছে।

পৌৰাণিক নাটৰ ভিতৰত 'ৰুক্মিণী হৰণ', 'সীতা', 'দময়ন্তী'ত নাট্যকাৰে অঙ্কীয়া নাটৰ কলা-কৌশল কিছু সংযোগ কৰি আধুনিক নাটত ন-পুৰণিৰ সংমিশ্ৰণ এটা দেখুউৱাৰ প্ৰচেষ্টা কৰিছে। 'সীতা'ৰ 'প্ৰস্তাৱনাত' "প্ৰলয় পয়োধিজলে......" জয়দেৱ-ৰচিত সংস্কৃত স্তোত্ৰেৰে দশাৱতাৰ নৃত্য প্ৰদৰ্শনৰ নিৰ্দেশ দিয়া হৈছে; লগতে আছে মাধৱদেৱ-ৰচিত "মৎস্যকূৰ্ম নৰসিংহ" ঘোষা। ১ম অঃ ১ম দৃশ্যতে "জয় জয় ৰাম ৰাঘৱ......" এই বৰগীতটি দিয়া হৈছে; ৩য় অঙ্ক ১ম দৰ্শনত "সত্ৰীয়া অঙ্কীয়া ভাওনা"ৰ আৰ্হিত "নটুৱা নৃত্য"ৰ নিৰ্দ্দেশ আছে। ৪ৰ্থ অঙ্ক ৩য় দৰ্শনত সূত্ৰধাৰ আৰু সঙ্গীৰ প্ৰৱেশ দেখুৱাই সূত্ৰধাৰৰ মুখত ৰামায়ণী পদ কেইফাকিমান দিয়া হৈছে। উক্ত প্ৰস্তাৱনা, বৰগীত, নটুৱা নৃত্য, সূত্ৰধাৰৰ মুখত ৰামায়ণী পদ—এইবোৰৰ নাট্য-কাহিনীৰ সৈতে অপৰিহাৰ্য্য সম্বন্ধ বিশেষ একো নাই। গতিকে অঙ্কীয়া নাটৰ সৈতে যি কেইটা সম্বন্ধ দেখুৱাব খোজা হৈছে, ই নাট্যবস্তুৰ বিক্ষিপ্ত সংযোগ মাথোন। 'দময়ন্তী' নাটত অঙ্কীয়া নাটৰ কলা-কৌশল সংযোগ অৱশ্যে বেছি আভ্যন্তৰীণ আৰু আৱশ্যকীয় হোৱা দেখা যায়। প্ৰথম দৰ্শনত সূত্ৰধাৰ আৰু সঙ্গীৰ কথোপকথনত অঙ্কীয়া নাটৰ ৰীতি অনুসৰি নাট্যবস্তু নিৰ্দ্দেশ, আৰু চৰিত্ৰ নিৰ্দ্দেশ দিয়া হৈছে। ৬ষ্ঠ দৰ্শনতো পৰৱৰ্ত্তী বিষয়ৰ সূচনা কৰি মধ্যৱৰ্ত্তী বিষয় উল্লেখ কৰা হৈছে। সেইদৰে ২য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শন, ৩য় অঙ্ক ১ম, ৪ৰ্থ আৰু ৫ম দৰ্শনত সূত্ৰধাৰৰ বচন অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰী বচন অনুৰূপ হোৱা সাদৃশ্য মন কৰিব লগীয়া (অৱশ্যে অঙ্কীয়া নাটৰ ভাষা ব্ৰজাৱলী, এই নাটৰ আধুনিক অসমীয়া)।

'সূত্ৰধাৰ', 'সঙ্গী' আদিৰ সন্নিৱেশ আধুনিক নাট 'ৰামনৱমী', 'বঙাল-বঙালনী' আদিতো আগতেই কৰা হৈছিল। অন্যান্য দুই-চাৰিখনতো নোহোৱা নহয়। এইদৰে আধুনিক নাটত পৌৰাণিক নাটৰ আঙ্গিক-বিশেষৰ সংযোগ-স্থাপন প্ৰচেষ্টা-বহু নাট্যকাৰে আগৰ পৰাই কৰিছে। হাজৰিকাৰ নাটতো এই একেটা প্ৰচেষ্টা দেখা যায়।

সতী—(পাঁচ-অঙ্কীয়া) ১৯৩৮ চনত এই নাট ৰচনা কৰা হৈছিল বুলি লিখকে 'নিৱেদন'ত উল্লেখ কৰিছে, কিন্তু ই প্ৰকাশ হয় '৬২ চনত। 'সতী' দক্ষ-দুহিতা সতী পাৰ্বতী। এই কাহিনী অৱলম্বন কৰি ইয়াৰ আগতে 'দক্ষ-যজ্ঞ' নাম দি বেণুধৰ ৰাজখোৱাই ১৯০৮ চনত পোন প্ৰথম এখন নাট ৰচনা কৰিছিল ('বেণুধৰ ৰাজখোৱা' আধ্যা দ্ৰষ্টব্য)। কাহিনী-বিষয়ত ৰাজখোৱাৰ নাটৰ সৈতে হাজৰিকাৰ নাটৰ

পাৰ্থক্য বিশেষ নাই। ৰাজখোৱাৰ নাট গদ্যময়, হাজৰিকাৰ ছন্দময়। লক্ষ্মীনাৰায়ণৰ ভূমিকা হাজৰিকাৰ নাটৰ অইন এক বৈশিষ্ট্য। ৰাজখোৱাৰ নাটত চৰিত্ৰৰ বচনত মাথোন বিষ্ণুনাৰায়ণৰ নাম আছে। কালী, তাৰা আদি দশ মূৰ্ত্তিৰ সঘন আবিৰ্ভাৱ আৰু অন্তৰ্দ্ধানে দুয়োখনতে মঞ্চত দৃশ্য-প্ৰদৰ্শনৰ জটিলতা সৃষ্টি কৰিছে। দুয়োখনতে যজ্ঞ-ধ্বংশ দৃশ্যত ৰৌদ্ৰৰসে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে।

মানস-প্ৰতিমা—(পাঁচ-অঙ্কীয়া) ফাৰ্চি সাহিত্যৰ 'শ্ৰীফৰ্হাদ' আখ্যানৰ জুমুৰিৰে ১৯২৫ চনত এই নাট ৰচনা কৰা হৈছিল; প্ৰকাশ হৈছে ১৯৪৮ চনত। নাটখনিত বুৰঞ্জীমূলক চৰিত্ৰ-নাম-ধাৰী চৰিত্ৰ দুটামান আছে, যেনে, ৰুদ্ৰসিংহ, বুঢ়াগোঁহাই আদি; এইবোৰত বুৰঞ্জীৰ আঁচ আছে, কিন্তু সাঁচ নাই। ৰুদ্ৰসিংহৰ বঙ্গ-বিজয় অভিলাষ, জয়াৰ সৈতে জেৰেঙাৰ পবিত্ৰ সম্বন্ধ স্থাপন, এইবোৰত বুৰঞ্জীৰ আঁচ দেখা যায়। ৰুদ্ৰসিংহ যোগেশ্বৰৰ কন্যা সাদৰীৰ ৰূপত মতলীয়া হোৱা কথা আৰু এই প্ৰসঙ্গত কল্পিত কাহিনী-বিন্যাস ৰোমাঞ্চ-ধৰ্ম্মী। ভাটীৰ ভাস্কৰ্য্য-নিপুণ খনিকৰ ঘনশ্যামৰ সৈতে সাদৰীৰ প্ৰণয়-সম্বন্ধ ঘটি উঠে আৰু সেয়ে ক্ৰমাত গাঢ়তৰ হৈ ৰুদ্ৰসিংহৰ প্ৰণয়-পথৰ কণ্টকৰূপে ক্ৰিয়া কৰে। সাদৰী-ঘনশ্যামৰ প্ৰেম-আলিঙ্গন হ'ল মৃত্যু-শয্যাত মাথোঁ। সাদৰী-অন্বেষণৰ ব্যৰ্থ প্ৰয়াসত ৰুদ্ৰসিংহই দিঠকতে সপোন দেখিলে।

সাদৰীৰ সৈতে ৰুদ্ৰসিংহৰ প্ৰথম পৰিচয় আৰু অনুৰাগ-সৃষ্টিত মহাকবি কালিদাসৰ শকুন্তলা-দুষ্যন্তৰ পূৰ্ববাগ-অঙ্কুৰৰ সাদৃশ্য আছে। ঘনশ্যামে নগাৰাজ্য আৰু অসম সীমান্তত থকা পৰ্বত সাদিনত কাটি-কুটি মাটিৰ সমান কৰা কাহিনীভাগ হাজৰিকাৰ 'নৰকাসুৰ' নাটকত থকা নৰকাসুৰ-বিশ্বকৰ্ম্মা কাহিনী ভাগৰ প্ৰতিধ্বনি যেন লাগে।

কনৌজ কুঁৱৰী (বা হিন্দুস্থান বিজয়)—(পাঁচ-অঙ্কীয়া) পূৰ্ণাঙ্গ নাট ৰচনা-বিষয়ত ঐতিহাসিক নাট 'কনৌজ কুঁৱৰী' আৰু পৌৰাণিক নাট 'বেউলা' হাজৰিকাৰ প্ৰথম ৰচনা। 'কনৌজ কুঁৱৰী' সম্বন্ধে লিখকে নিজেই কৈছে—"কনৌজ কুঁৱৰী নাটখনি ৰচনা কৰোঁ ১৯২৩ চনত—কটন কলেজৰ ১ম বাৰ্ষিক শ্ৰেণীৰ ছাত্ৰ অৱস্থাত। ১৯২৪ চনৰ ১ নৱেম্বৰত উত্তৰ গুৱাহাটীৰ ছাত্ৰ সমাজে পোন প্ৰথমে ইয়াক কামৰূপ ৰঙ্গমঞ্চত তোলে। সেইদিনা লিখকৰ নাটৰ প্ৰথম অভিনয়ৰ দিন হিচাপে আৰু ১৯২৬ চনৰ সৰস্বতী পূজাৰ দিনা গুৱাহাটীৰ একতা সভাৰ সভ্য সকলে প্ৰথমে এই নাট অতি কৃতকাৰ্য্যতাৰে অভিনয় কৰা হিচাপে আমাৰ জীৱনৰ স্মৰণীয় দিন।"

("নিবেদন"—'কনৌজ কুঁৱৰী')

অতীজতে "বিদেশী মুছলমান সকল" ভাৰতবৰ্ষলৈ কেনেকৈ সোমাবলৈ সুবিধা

পালে ইয়াকে নাটখনিত দেখুৱাব খোজা হৈছে। গতিকে ইয়াত যি সংঘৰ্ষ দেখুউৱা হৈছে, সি আজিকালিৰ ভাৰতীয় হিন্দু-মুছলমানৰ ভিতৰত কেতিয়াবা হোৱা বিবোধ-তুল্য বুলি ধৰিলে ভুল হব। নাট্যকাৰে এই দৃশ্যকাব্যত দেখুৱাব খুজিছে যে হিন্দুৰ শত্ৰু মুছলমান নহয়, হিন্দুৰ প্ৰধান শত্ৰু হিন্দুৱেইহে। কবিৰ ভাষাত কব গলে—

“আৰ্য্যৰ সন্তানবোৰ থাকে যদি মিলি
হয়নে ভাৰতভূমি আজি মৰিশালি ?”

সৰ্বভাৰতীয় ভিত্তিত ৰচিত অসমীয়া ঐতিহাসিক নাট কেইখনৰ ভিতৰত হাজৰিকাৰ ‘কনৌজ কুঁৱৰী’ প্ৰথম। জয়চন্দ্ৰ (জয়চাঁদ) আৰু পৃথ্বীৰাজৰ বিৱাদ-বিদ্ৰোহক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাট্যবস্তুৰ পাতনি মেলা হৈছে। এই কন্দলেই কাহিনীৰ “বীজ” হৈ মহাযুদ্ধ-ৰূপী মহীৰুহত পৰিণত হ’ল আৰু হিন্দুস্থানৰ বীৰকেশৰী পৃথ্বীৰাজৰ পতনত তাৰ ‘ফলাগম’ৰ সূচনা হ’ল।

ইতিহাসৰ কাহিনী—খৃঃ প্ৰায় একাদশ-দ্বাদশ শতিকাৰ কাহিনী ; দিল্লীশ্বৰ অনঙ্গপাল অপুত্ৰক আছিল বাবে মৃত্যুকালত তেওঁ নাতিয়েক পৃথ্বীৰাজক সিংহাসন গটাই যায়। তাতে তেওঁৰ অইনজন নাতিয়েক জয়চাঁদ ক্ৰোধত অধীৰ হৈ পৃথ্বীৰাজৰ মহাশত্ৰু হৈ পৰিল। জয়চাঁদৰ সংযুক্তা নামেৰে এগৰাকী অতি ৰূপৱতী আৰু গুণৱতী কন্যা আছিল। ছোৱালী গাভৰু হোৱাত ৰজাই স্বয়ম্বৰ সভা পাতি পৃথ্বীৰাজৰ বাহিৰে প্ৰায় সকলো ৰাজপুত কোঁৱৰকে নিমন্ত্ৰণ কৰিলে ; ইপিনে পৃথ্বীৰাজক অপমান কৰিবৰ উদ্দেশ্যে দুৱাৰত তেওঁৰ মূৰ্ত্তি এটা স্থাপন কৰি ৰাখিলে। স্বয়ম্বৰ আৰম্ভ হ’ল। সংযুক্তাই সকলোকে নেওচা দি পৃথ্বীৰাজৰ মূৰ্ত্তিতেহে বৰমাল্য প্ৰদান কৰি সমজুৱাক স্তম্ভিত কৰিলে। পৃথ্বীৰাজ ছদ্মবেশ ধৰি সভাত উপস্থিত আছিল। সংযুক্তাক লৈ তেওঁ দিল্লী পালেগৈ। সেই সময়তে মহম্মদ ঘোৰীয়ে ভাৰত আক্ৰমণ কৰে আৰু পৃথ্বীৰাজ তেওঁৰ বিপক্ষে থিয় দিয়ে। প্ৰথমবাৰৰ যুদ্ধত মহম্মদ ঘোৰী হাৰি ভাৰত ত্যাগ কৰে, দ্বিতীয় বাৰত পৃথ্বীৰাজক পৰাজয় কৰি ভাৰত অধিকাৰ কৰে। এয়েই ভাৰতত প্ৰথম মুছলমানৰ বিজয়-দুন্দুভি।

নাট্য-কাহিনী—ইতিহাসৰ এই জকাটোৰ ওপৰত নাট্যকাৰে কল্পনাৰ ৰহণ সানি কাহিনী ৰঙে-ৰসে ভৰপূৰ কৰি তুলিছে প্ৰধানকৈ এই কেইটা উপাদানেৰে—বিজয়-বিজয়া উপকাহিনী, নৃত্য-গীত পটীয়সী গাভৰু দিলজানৰ অৱতাৰণা, হোজা ভিল ছৰ্দাৰৰ নিভাঁজ চৰিত্ৰাঙ্কন, গিয়াচুদ্দিনৰ হাস্যমধুৰ কথা-বতৰা, চাৰণ আৰু বালক-বালিকা সকলৰ স্তোত্ৰ-গীতাদিৰ মধুৰ সমাৱেশ। কনৌজৰ সেনাপতি বিজয়সিংহ সংযুক্তাৰ প্ৰেমপাশত আবদ্ধ হৈ এদিন তেওঁৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিবলৈ উদ্যত হয়। বুদ্ধিমতী সংযুক্তাই “তথাস্তু” বুলি তেওঁক চকু মুদাই লৈ সখীয়েক বিজয়াৰ

সৈতে তেওঁৰ মিলন ঘটাই দি ৰহস্যৰ সৃষ্টি কৰে। অৱশ্যে এনে আকস্মিক নাটকীয় মিলন ৰহস্য অন্যান্য নাটকতো নোহোৱা নহয়।

বীৰাঙ্গনা নাৰীৰ অদ্ভুত বীৰত্ব আৰু সাহস দেখুৱাবলৈকে দিল্লীৰ ৰাজসভাত যুদ্ধ-প্ৰস্তাৱত সম্মতি প্ৰকাশ নকৰা পৃথ্বীৰাজ প্ৰমুখ্যে সদস্যগণৰ মাজত সংযুক্তাৰ যোগেদি যুদ্ধ প্ৰস্তাৱ দাঙি ধৰাই তেওঁলোকক যুদ্ধলিপ্ত কৰা হৈছে। সকলোৰে পিছ-হুহকা মত ওফোৰাই সংযুক্তাই বেগেৰে লৰি আহি বীৰদৰ্পে কয় ধৰে—

"কেতিয়াও নহয়, কেতিয়াও নহয়। দেশবৈৰীয়ে আহি ঘৰৰ চোতালত বিজয়-ডঙ্কা বজাব লাগিছে আৰু ৰাজপুতে দুৱাৰ চুকত সোমাই বিশ্ব বিজয়ৰ সপোন সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছে।·····এনে ঘৃণিত সিদ্ধান্তত ৰাজপুত পুৰুষ সম্মত হলেও ৰাজপুত নাৰী কেতিয়াও সম্মত হব নোৱাৰে।" (১ম অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ)। এই সংযুক্তায়েই দিল্লীৰ সিংহাসন পৃথ্বীৰাজক দিয়া কথা লৈ পিতাক জয়চাঁদৰ বিৰুদ্ধে থিয় দি নাটকীয় ঘটনাৰ সংঘাত সৃষ্টি কৰিলে—কনৌজ কুঁৱৰীয়ে মহাশত্ৰুৰূপে কাৰ্য্য পৰিচালনা কৰিব ধৰিলে।

নায়িকা সংযুক্তাৰ চৰিত্ৰত বীৰ ৰসৰ বন্যা প্ৰৱাহিত হৈছে। সীতা, সাৱিত্ৰী আদি পুণ্যশ্লোকা সতীৰ দৰে স্বামীৰ জ্বলন্ত চিতাত প্ৰৱেশ কৰি সংযুক্তাই প্ৰাচীন আদৰ্শ ৰক্ষা কৰি গ'ল। এইখিনিতে ঐতিহাসিক নাটখনিয়ে পৌৰাণিক ধাৰা সাৱটি ললে, অলৌকিক নাট্যকলা সৃষ্টি হ'ল।

নৰ্ত্তকী গাভৰু দিলজানৰ যোগেদি নাট্যকাৰে শৃঙ্গাৰ ৰস-ভাণ্ডাৰ হাতত লৈ নানা ধৰণৰ কেলি-কৌতুক কৰি দেখুৱাইছে। কাম-সেন্দুৰৰ মোহিনী বাণ মাৰি ৰঙে ৰঙিয়াল এই গাভৰু ছোৱালীজনীয়ে মহম্মদ ঘোৰীৰ দিল-দৰিয়াত প্ৰেমৰ বাণ উথলালে, গিয়াছুদ্দিন, দেৱীসিংহ আদিও প্ৰেম-পগলা হ'ল।

পদ্মধৰ চলিহাৰ 'কেনে মজা' (১৯২০)ত জুলেখা নৰ্ত্তকীৰ চৰিত্ৰৰ সৈতে দিলজানৰ কিঞ্চিৎ সাদৃশ্য চকুত পৰে।

টিকেন্দ্ৰজিৎ—(পাঁচ-অঙ্কীয়া)—এইখন হাজৰিকাৰ ৪ৰ্থ ঐতিহাসিক নাট। মণিপুৰ ইতিহাসৰ বাওঙী পাত এখিলাই নাটখনিৰ মূল থাপনা, দেশপ্ৰাণ মণিপুৰী বীৰ টিকেন্দ্ৰজিৎ অসমীয়া মাত্ৰৰে স্বদেশ প্ৰীতিৰ প্ৰেৰণাৰ খনি। জ্যোতিৰ্ম্ময় ৰায় ৰচিত "The History of Manipur"ৰ পৰা ইয়াৰ কাহিনী সংগ্ৰহ কৰি ১৯০৮ চনত নাটখনি অনাতাঁৰ যোগে প্ৰচাৰ কৰা হয়, ১৯৫৯ চনত গুৱাহাটিৰ বিহুতলীত মুকলি মঞ্চত অভিনীত হয়। সেই একে বছৰতে অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰই 'সেনাপতি টিকেন্দ্ৰজিত'ক সৰ্বভাৰতীয় জাতীয় নাট্যানুষ্ঠানৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰি ভিন ভিন ভাৰতীয় আঞ্চলিক ভাষালৈ ভৰ্জমা কৰাই আকাশ-বাণীৰ সকলো কেন্দ্ৰৰ যোগেদি প্ৰচাৰ কৰে।

১৮৫৭ চনৰ ভাৰতৰ স্বাধীনতা সংগ্ৰাম সৰ্বজন-বিদিত। দেশ ব্যাপি আন্দোলন হ'ল, দেশপ্ৰেম জাগিল, শত-সহস্ৰ শ্বহিদৰ বুকুৰ তেজেৰে নৈবৈ গ'ল। তথাপি স্বাধীনতা-মণি লাভ নহল। সেয়েহে দেশপ্ৰাণ দুই-চাৰিজন লোকৰ প্ৰেৰণাই কাৰ্য্য-ক্ষেত্ৰত মূৰ্ত্তৰূপ লৈ দেখা দিব ধৰিলে। মণিপুৰী ৰাজ পৰিয়ালৰ বীৰ টিকেন্দ্ৰজিত এনে দেশপ্ৰাণ বীৰ সকলৰ অন্যতম। ১৮৯১ চনত বৃটিছৰ বিৰুদ্ধে এইজন বীৰৰ নেতৃত্বত সংগ্ৰাম আৰম্ভ হৈছিল। মাছ ধৰা নপৰিল যদিও, বিল ঘোলা হ'ল আৰু টিকেন্দ্ৰই বৃটিছৰ হাতত চিপ্‌জৰী লৈ অন্তিম বিদায় লব লগীয়াত পৰিল।

'কনৌজ কুঁৱৰী'ৰ দিলজানৰ দৰে এই নাটকতো মধুমঞ্জুৰী নামৰ কাল্পনিক নৰ্ত্তকী এজনীৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। কিন্তু দিলজানে মূল কাৰ্য্য কাহিনীত বিশেষ কাৰ্য্যভাৰ লোৱা নাই। ই একেবাৰে উপকৰা চৰিত্ৰ। অথচ, মধুমঞ্জুৰী, নৰ্ত্তকী হলেও, দৰবাৰত নাচ-গানৰ যোগেদি বৃটিছৰ গোপন তথ্য সংগ্ৰহ কৰে আৰু নাৰী সৈন্যৰ সহায়ত চোৰাং-চোৱাৰ কাৰ্য্য কৰে। প্ৰবীণ ফুকনৰ 'মণিৰাম দেৱান'ৰ 'ফুলকুমাৰী'ৰ সৈতে এই চৰিত্ৰ তুলনীয়।

ৰসিকলালৰ মুখত বঙালী ভাষা, গ্ৰিমউদ আৰু কুইণ্টন চাহাবৰ মুখত ইংৰাজী-মিহলি অসমীয়া এই নাটৰ ভাষিক বৈশিষ্ট্য। আৱেগ-মুহূৰ্ত্তত নাট্যকাৰে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দযুক্ত বচন প্ৰয়োগ কৰি আগৰ প্ৰায়বোৰ নাটতে যি এটা কাব্যিক ৰীতিৰ আশ্ৰয় লৈছিল, এই নাটকত সেই ৰীতি একেবাৰে বৰ্জন কৰিছে। বোধহয় ই যুগ প্ৰভাৱ। যুগৰ আহ্বান ক্ৰমে বোধহয় নাট্যকাৰে তেওঁৰ অন্তৰৰ গোপন কবিজনক ইয়াত ভুমুকি মাৰিবলৈকে সুবিধা দিয়া নাই।

হাজৰিকাৰ নাট্যাৱলীৰ কেইটামান লক্ষণ—(১) 'প্ৰস্তাৱনা' তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ প্ৰায় অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ। চমু একাঙ্কিকা সমূহত বাদে, 'নন্দদুলাল' আৰু 'চম্পাৱতী'ত বাদে তেওঁৰ আটাইবোৰ নাটতে 'প্ৰস্তাৱনা' আছে। কিন্তু এই প্ৰস্তাৱনা-সমূহ সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰস্তাৱনাৰ সূত্ৰ অনুসৰি ৰচিত নহয়, সকলোবোৰ প্ৰস্তাৱনা সমধৰ্মীও নহয়। তেওঁৰ 'নৰকাসুৰ' আৰু 'কনৌজ কুঁৱৰী'ৰ প্ৰস্তাৱনা আধুনিক কবিৰ সংস্কৃত ৰচনা।* ই দেশমাতৃকাৰ প্ৰতি স্তুতি-গীত। 'নৰকাসুৰ'ৰ আৰাধ্যা দেবী জ্যোতিৰ্ময়ী কামৰূপা জননী; 'কনৌজ কুঁৱৰী'ৰ হিমাদ্ৰি-শিখৰ-স্থিতা ভাৰতমাতা। 'কল্যাণী'ৰ প্ৰস্তাৱনাৰ ৰচক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ "কোন কোন আহিছা আইক পূজিবলৈ"। ইয়াত আছে মাতৃ-পূজাৰ বাবে দেশবাসীলৈ কবিৰ আকুল আহ্বান। 'বেউলা'ৰ প্ৰস্তাৱনাত আছে নেতা, পদ্মা, আৰু নাৰদৰ মাজত হোৱা আলোচনা আৰু চন্দ্ৰধৰ সাউদৰ শক্তিৰ

* "অসমা সুষমা কামৰূপা ..." ('নৰকাসুৰ')ৰ ৰচক চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা; "অতীত কীৰ্ত্তি মণ্ডিতং..." ('কনৌজ কুঁৱৰী')ৰ ৰচক পদ্মধৰ চলিহা।

কথা। নাৰদে উষা-অনিৰুদ্ধক বেউলা-লক্ষীন্দাৰ ৰূপে পৃথিৱীত পুনৰ্জন্ম লাভ কৰিবলৈ আদেশ দিছে। এইদৰে এই প্ৰস্তাৱনাত নাটখনৰ নায়ক-নায়িকাৰ কিঞ্চিৎ পৰিচয় দাঙি ধৰা হৈছে। ‘শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ’ৰ প্ৰস্তাৱনা সীতা-স্বয়ম্বৰ ; ইয়াত ৰামে হৰধনু ভঙ্গ কৰি জানকী সীতাক লাভ কৰে। ‘কুৰুক্ষেত্ৰ’ৰ প্ৰস্তাৱনা কৌৰৱ-পাণ্ডৱৰ পাশা-খেল ; ইয়াত পঞ্চ পাণ্ডৱ পৰাজিত হৈ বনবাস খাটিবলৈ পণবদ্ধ হয় ; বস্ত্ৰহৰণ কৰি দ্ৰৌপদীক ৰাজসভাত লাঞ্ছিত আৰু আৰু অপমানিত কৰা হয়। শ্ৰীকৃষ্ণৰ আকস্মিক আবিৰ্ভাৱত ৰাজসভা উদ্‌ভাষিত হৈ উঠে। ‘সীতা’ৰ প্ৰস্তাৱনা কবি জয়দেৱৰ “প্ৰলয় পয়োধিজলে ধৃতৱানসি ৱেদম্” স্তোত্ৰতে সীমাবদ্ধ। স্তোত্ৰ-পাঠৰ লগে লগে সত্ৰীয়া আৰ্হিৰ দশাৱতাৰ নৃত্য হব লাগে বুলি ইঙ্গিত দিয়া আছে। ‘দময়ন্তী’ত সূত্ৰধাৰ আৰু সঙ্গীৰ যোগেদি বিষয়-পৰিচয়ৰ ইঙ্গিত দাঙি ধৰা হয় ; ই সংস্কৃত প্ৰস্তাৱনাৰ আৰ্হিত ৰচিত। এইবোৰ উদাহৰণৰ পৰা দেখা যায়, প্ৰস্তাৱনা-সংযোগ নাট্যকাৰ হাজৰিকাৰ প্ৰায় অপৰিহাৰ্য্য নীতি ; কিন্তু ই বিভিন্ন-ধৰ্মী।

(২) নাটকীয় বিস্ময়, বিভীষিকা সৃষ্টিৰ বাবে তেওঁ প্ৰায়েই অগ্নি, ধুমুহা, বিদ্যুৎ, বজ্ৰপাত, ৰক্তপাত বা তেনে কোনো দৃশ্যসজ্জাৰ প্ৰৱৰ্ত্তন কৰে। ‘নন্দ-দুলাল’ত (১ম অঃ ৭ম দৃঃ) কোলাত কেচুৱা লৈ বসুদেৱে যমুনা পাৰ হোৱা দৃশ্যত শিলাবৃষ্টি, ধুমুহা, বিজুলী, মেঘগৰ্জন দিয়া হৈছে। বসুদেৱৰ মূৰৰ ওপৰত বাসুকিয়ে ফণা মেলি ছত্ৰ ধৰি আছে। দূৰৈত পানীৰ ওপৰেদি শিয়াল এটা নামি যায়। তাকে দেখি বসুদেৱ পানীত নামে। নাট্যকাহিনী পিনৰ পৰা চালে এই দৃশ্য-সমূহ এফাকি বচনেৰেই সমাপ্ত কৰিব পাৰি, কিন্তু নাটকীয় বিস্ময় সৃষ্টিৰ বাবেহে এনেবোৰ দৃশ্যৰ আশ্ৰয় লোৱা হৈছে। ‘নৰকাসুৰ’ত (২য় অঃ ৩য় দৃঃ) পৰ্বত-সদৃশ ভয়ঙ্কৰ উৰ্ম্মিমালাৰ মাজত বৰুণৰ প্ৰাসাদ আৰু জয়স্তম্ভ এবাৰ ওপৰলৈ উঠা দেখা যায়, এবাৰ জল-তৰঙ্গত অন্তৰ্দ্ধান হয়। ঘোৰ অন্ধকাৰ। প্ৰকৃতিৰ বিভীষিকা মূৰ্ত্তি, ধুমুহা, বজ্ৰ, বিজুলী। হাতত সুতীক্ষ্ণ বৈষ্ণৱাস্ত্ৰ লৈ নৰকাসুৰে সেইপিনে চাই থাকে। ‘বেউলা’ত (২য় অঃ ১ম দৃঃ) হাতত হেমতাল লৈ চন্দ্ৰধৰৰ সাগৰৰ বুকুত ভাহি ফুৰা দৃশ্যটোও এনে বিস্ময়-বিভীষিকা-পূৰ্ণ। ‘কল্যাণী’ত (২য় অঃ ২য় দৃঃ) সেনাপতি-পুত্ৰ বসন্তকুমাৰে অস্পৃশ্য-বিলাকৰ পঁজা ঘৰবোৰত জুই লগাই দি ল’ৰা-তিৰোতাৰ চিঞৰ-বাখৰ দেখিহে তৃপ্তিলাভ কৰিছে। ‘কনৌজ কুঁৱৰী’ৰ শেষ দৃশ্যটোও শ্মশানৰ চিতাগ্নিৰ সমুখত কল্পনা কৰা হৈছে।

(৩) সুস্থ শান্ত পবিত্ৰ পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে নাট্যকাৰৰ সঘন আশ্ৰয়স্থল হৈছে পোহৰৰ চিক্‌মিকনি, শঙ্খ-ঘণ্টা, ডবা-ৰবকাঁহ, বীণা-বাঁহীৰ বাদ্যধ্বনি, বন্দনা-গীত আদি। ‘চম্পাৱতী’ত (৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ) বিধৱা পুৰোহিত-কন্যা যুথিকাৰ শিৱ

শ্ৰীকৃষ্ণই যেতিয়া স্পৰ্শ কৰে সেই মুহূৰ্ত্ততে তেওঁৰ গাত স্বৰ্গীয় জ্যোতি পৰে আৰু মৃত্তিকা জ্যোতিৰ্ময়ী হৈ উঠে। 'নন্দদুলাল' এনেবোৰ দৃশ্যৰেই সমষ্টি। এই নাটত বসুদেৱক বন্দী কৰি থোৱা পোতাশালৰ ভিতৰতো দৈৱকীৰ পুত্ৰ-জন্মকালত শঙ্খ-ঘণ্টা-ডবা বাজি উঠে; কাৰাগাৰ হঠাৎ স্বৰ্গীয় আলোকেৰে পোহৰ হৈ পৰে। সেইদৰে দ্বিতীয় অঙ্ক ১ম দৃশ্যত নন্দালয়ত শঙ্খ-ঘণ্টাৰ বাদ্য হয়; ধূপ-ধূনাৰে চতুৰ্দ্দিশ আমোল-মোলায়। ৪ৰ্থ অঙ্ক ৩য় দৰ্শনত গোপীসকলে নাম গায়, শ্ৰীকৃষ্ণই বাঁহী বজায়।

এনেবোৰ পূত-পবিত্ৰ পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে কোনো কোনো ঠাইত তাপস বালক-বালিকা, তপস্বী, সন্ন্যাসী, ব'ৰাগী, পূজাৰী, চাৰণ আদি চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰি তেওঁলোকৰ মুখত স্তুতি-বন্দনা গীত, সংস্কৃত শ্লোক আদিৰ আবৃত্তি কৰা হৈছে। পৌৰাণিক নাট্য কাহিনীৰ সৈতে এনেবোৰ চৰিত্ৰৰ বিষয়-গত সংযোগ বা সামঞ্জস্য স্বাভাৱিক; অথচ ঐতিহাসিক, সামাজিক আদি নাটতো নাটকীয় উদ্দেশ্য সাধন-কল্পে এনেবোৰ চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা বিৰল নহয়। সামাজিক নাট 'কল্যাণী'ত দিয়া সংস্কৃত সূৰ্য্য-স্তবটোৰ ("জবাকুসুম সঙ্কাশং") উদ্দেশ্য পৱিত্ৰ পৰিৱেশ সৃষ্টিত বাদে অইন একো নহয়। ইয়াৰে ৩য় অঙ্ক ১ম দৰ্শনত দিয়া দুৰ্গা-স্তবৰ উদ্দেশ্যও এয়েই। কাল্পনিক নাট 'মানস প্ৰতিমা'ৰ কীৰ্ত্তন-পদ "ধন্য ধন্য কলি কাল," ঐতিহাসিক নাট 'কনৌজ কুঁৱৰী'ৰ ৰাজসভাত চাৰণ সকলৰ স্তুতি-গীত এই একে উদ্দেশ্য-মুখী।

(৪) নাট্যামোদ সৃষ্টিৰ বাবে লিখকে কাহিনী-প্ৰসঙ্গতে যিবোৰ আলম্বন গ্ৰহণ কৰিছে তাৰ ভিতৰত বিবিধ সঙ্গীত (বিহুগীত, বনগীত), বৰগীত, দ্বৈত সঙ্গীত, ভাষান্তৰ-মাধ্যম, বিয়নী-মেল, বাটকৰা-হাটকৰা আদিৰ লঘু বচনসমূহেই প্ৰধান, যেনে—

(ক) দ্বৈত সঙ্গীত—গুৱাল-গুৱালনীৰ মাজত ('নন্দদুলাল' ২য় অঃ ২য় দৃঃ);
আবদাল্লা-মৰ্জ্জিয়ানাৰ মাজত ('মৰ্জ্জিয়ানা' ২য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ);
ধিংৰাম-ৰংদৈৰ মাজত ('মানস-প্ৰতিমা' ১ম অঃ ৩য় দৃঃ);

(খ) ভাষান্তৰ-মাধ্যম—'কনৌজ কুঁৱৰী'ত ভীল দৰ্দাৰৰ বচনত হেনাহুচা অসমীয়া, যেনে, "হেৰ হেনাপতি অ! তই মানুহজনী হৈতে হেইদৰে নাচিছে কিয়? হামি তুক হেইদৰে নাচা দেখি বাল নাই বুলিছে।" (৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)।

'মৰ্জ্জিয়ানা'ত কেইবাটাও চৰিত্ৰৰ বচনত অসমীয়াত সততে প্ৰয়োগ নোহোৱা আৰবী, পাৰ্চী শব্দৰ বহুল প্ৰয়োগ, যেনে, 'বিলকুল', 'দৰ্জা', 'দুনিয়া', 'জুঠা', 'জিন্দা', 'হায়বান', 'বেহুচ' আদি।

'টিকেন্দ্ৰজিত'ত ইংৰাজী-বঙালী-হিন্দী মিহলি অসমীয়াৰ প্ৰয়োগ এক প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। গ্ৰিনউদ, কুইণ্টন আদি চাহাবৰ মুখত ইংৰাজী আৰু বাবে-বঙলুৱা ভাষা,

ৰসিক বাবুৰ মুখত বঙালী, বাকী প্ৰায়বোৰ চৰিত্ৰৰ মুখত অসমীয়া প্ৰয়োগ কৰা হৈছে।

(৫) বাটকৰা-হাটকৰা-গ'ৰখীয়া আদি সাধাৰণ চৰিত্ৰৰ যোগেদি লঘু হাস্যৰস সৃষ্টি কৰিও নাট্যামোদৰ যোগান ধৰা হৈছে। 'চম্পাৱতী'ৰ ঘাটৈৰ লগত শ্ৰীকৃষ্ণৰ কথা-বতৰা (৪ৰ্থ অঃ ১ম দৃঃ); 'নৰকাসুৰ'ত দুটা বাটকৰা আৰু মালভোগ দেউৰ কথা-বতৰা (১ম অঃ ৩য় দৃঃ); 'মানস-প্ৰতিমা'ত বেশ্যাৰ লগত চন্দ্ৰপ্ৰভাৱতীৰ কথোপ-কথন (২য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ); খোনা চৰিত্ৰৰ যোগেদিও দুই এঠাইত এই প্ৰয়াস তেওঁৰ পূৰ্ব ৰচনা 'নৰকাসুৰ' আদিত দেখা যায়। কিন্তু মানুহৰ স্বাভাৱিক দোষ আৰু অঙ্গ-বিকলতা আদি লৈ ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপ ভদ্ৰ সমাজৰ ৰুচি-বিগৰ্হিত। অৱশ্যে এই ৰীতি তেওঁৰ পৰৱৰ্তী ৰচনা সমূহত বিৰল। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই তেওঁৰ ধেমেলীয়া নাটৰ ঠায়ে ঠায়ে এনে এটা ৰীতি প্ৰচলন কৰি কুপথ দেখুৱাই থৈ গৈছে।

(৬) প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্যৰ তথা সংস্কৃত আৰু ইংৰাজী নাটকৰ প্ৰভাৱ তেওঁৰ নাটবোৰৰ ঠায়ে ঠায়ে উপলব্ধি কৰা যায়। প্ৰস্তাৱনা, আকাশ-ভাষিত, সঙ্গী, সূত্ৰধাৰ, বৈতালিক আদিৰ সন্নিৱেশ-ৰীতিত প্ৰাচ্য তথ্য সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰভাৱ আছে; অঙ্ক আৰু দৃশ্য-বিভাগ, অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ, ইংৰাজী ভাষা-প্ৰয়োগ আদিত পাশ্চাত্য তথা ইংৰাজী নাটকৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়; লগে লগে পৌৰাণিক, ৰীতি-নীতিৰ মাজতে আধুনিকতাৰ পৰশো বহু ঠাইত পোৱা যায়।

'বীৰাঙ্গনা' (১৯৫২) নাটৰ শেষ দৃশ্যত বীৰাঙ্গনা ৰমণী মূলাগাভৰুৰ সম্মানৰ অৰ্থে পতাকা এখন তললৈ নমাই সকলোকে ভক্তিভাবে আঠু লবলৈ অনুৰোধ কৰা হৈছে। মৃতজনৰ সম্মানৰ অৰ্থে পতাকা নমিত-কৰণ প্ৰথা পাশ্চাত্য, অথচ আঠু লোৱা প্ৰথা প্ৰাচ্য। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ সময়ত শহীদ সকলৰ মৃত্যুত এই প্ৰথাই বহু ঠাইত ব্যাপকতা লাভ কৰিছে। সেয়েহে বোধহয় ১৯৫২ চনৰ নাটত এই ৰীতি লিপিবদ্ধ হবলৈ সুযোগ ওলাল। অথচ এই একে কাৰণত 'নৰকাসুৰ' (১৯৩০) নাটত নৰকাসুৰৰ মৃত্যুত দীপালী পাতিহে বীৰপুৰুষ জনৰ সোঁৱৰণীৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছে ('নৰকাসুৰ' শেষ দৃশ্য)। দৃশ্যকাব্যত ৰস-সঞ্চাৰক দৃশ্যৰ আলম্বন স্বৰূপে দুয়োটা ৰীতিৰে মূল্য নোহোৱা নহয়। 'আহুতি'ত আধুনিক কবিতাক "নগ্ন বাস্তৱৰ হুবহু চিত্ৰ" বুলি ব্যঙ্গ কৰা হৈছে।

(৭) সতী-সাধ্বী-ৰূপিণী মহীয়সী নাৰী-চৰিত্ৰক 'ভগৱতী', 'গোসানী', 'মাতৃ', 'লক্ষ্মী' আদি আখ্যাৰে নাট্যকাৰে ভক্তিৰ আঞ্জলি যাচে। বীৰাঙ্গনা মূলা গাভৰু, সংযুক্তা ('কনৌজ কুঁৱৰী'ত), 'কল্যাণী'ত এনেবোৰ বিশেষণৰ অভাৱ নাই। ইয়াৰ দ্বাৰা নাৰী জাতিৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ শ্ৰদ্ধাৰ সূচনা অনুমান হয়।

(৮) হাজৰিকাৰ নাট্যাৱলীৰ অইন এটা লক্ষণ আদৰ্শ চৰিত্ৰ সৃষ্টি। ('মাতৃ-মঙ্গল'ত চাব-ডেপুটি কমল সুবিবেচক সহানুভূতিশীল ডেকা, 'কল্যাণী'ত কল্যাণী ত্যাগ আৰু উদাৰ মনোবৃত্তিৰ জ্বলন্ত প্ৰতীক, 'বীৰাঙ্গনা'ত মূলাগাভৰু লক্ষ্মী-স্বৰূপিণী সতী-সাধ্বী বীৰ-ৰমণী)।

(৯) তেওঁৰ নাট্যাৱলীত গদ্যতকৈ অমিত্ৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ বেছি; সৰল সহজ ভাষাৰ ঠাইত কাব্যিক আৰু আলঙ্কাৰিক ভাষাই প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। কাব্যিক বৈচিত্ৰ্যই কোনো কোনো ঠাইত কাহিনীৰ বৈচিত্ৰ্যক মূৰ তুলি দেখা দিবলৈ সুবিধাকে দিয়া নাই। ভাষাৰ মাধুৰ্য্যই দৃশ্যকাব্যৰ মাজতে শ্ৰব্য কাব্যৰ সুধাবৃষ্টি কৰি তেওঁৰ নাট্যাৱলীয়ে দৃশ্যকাব্যৰ ত্ৰুটী-বিচ্যুতি, ক্ষন্তেকলৈ হলেও, পাহৰাই ৰাখে; কবি নাট্যকাৰৰ লুকাভাকু খেলে আমাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে।

(১০) সঙ্গীত তেওঁৰ নাটৰ এক অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গস্বৰূপ। সকলোবিধ নাটতে সঙ্গীতৰ সংযোগ আছে। ই কেতিয়াবা কাহিনী-গত আৰু প্ৰাসঙ্গিক, কেতিয়াবা বিষয়-বহিৰ্ভূত আৰু অপ্ৰাসঙ্গিক। পিছৰ বিধ গীত বাদ দিলেও নাট্য কাহিনীৰ কোনো ক্ষতি নহয়। (সাধাৰণতে প্ৰস্তাৱনাৰ গীতবোৰ বিষয়-বহিৰ্ভূত; সেইদৰে এনে গীত বহুতো আছে যিবোৰ বাদ দিলেও নাট্যকাহিনীৰ কোনো ক্ষতি নহয়, যেনে, 'নৰকাসুৰ'ত ৩য় অঙ্ক ৩য় দৰ্শনৰ বশিষ্ঠৰ মুখত দিয়া বৰগীতটো "কেলিকৰে বিৰিন্দা বনে"; 'কনৌজ কুঁৱৰী'ৰ ৪ৰ্থ অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শনৰ দিলজানৰ গীতটো "মেলে বহাগী বা", 'কুৰুক্ষেত্ৰ'ৰ ৪ৰ্থ অঙ্ক ৭ম দৰ্শনৰ ব'ৰাগীৰ গীত—"বাজে কি ৰাগিণী")। এনে কাহিনী-বহিৰ্ভূত গীত অসংখ্য।

(১১) চৰিত্ৰ-বিশেষৰ আকস্মিক প্ৰৱেশে কোনো কোনো দৃশ্যত কাণ তাল মাৰি ধৰা বাদ্য-বাজনা বা আলাপ-আলোচনাকো হঠাতে বন্ধ কৰি নাটকীয় চমক সৃষ্টি কৰে। ('চম্পাৱতী'ৰ ২য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ; 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ'ৰ প্ৰস্তাৱনা)।

(১২) কোনো কোনো নাটত নাটকীয় উৎকৰ্ষতা সৃষ্টিৰ বাবে যিদৰে পৌৰাণিক অলৌকিকতাৰ ওপৰত লৌকিক ৰং-ৰহণ সনা হৈছে, অইন পিনে আকৌ দুই-এখনত লৌকিকতাৰ লৌহ আৱৰণ ভেদ কৰি অলৌকিকতাৰ সূক্ষ্ম আশ্ৰয় লোৱা দেখা যায়। ('আহুতি'ত বিশিষ্ট শ্বহীদ কেইগৰাকি মানৰ ছায়া মূৰ্ত্তিৰ যোগেদি কৰ্ম-প্ৰেৰণা প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতিৰ 'ভাষণিকা'খনৰ মাজতো নাট্যকাৰে এনে এটা প্ৰাসঙ্গিক নাট্য কৌশল প্ৰদৰ্শন কৰি এক অভিনৱত্ব আৰোপ কৰা দেখা যায়। 'কনৌজ-কুঁৱৰী'ত হিমাদ্ৰি শিখৰত উপৱিষ্টা ভাৰতমাতা, 'নন্দদুলাল'ত নিদ্ৰাদেৱীৰ চৰিত্ৰ এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য)।

(১৩) জাতীয়তা ভাব, দেশপ্ৰেম:—জাতীয়তা ভাবৰ বীজ তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ

আহেঁ আহেঁ সঞ্চাৰিত। ই কোনো কোনো ঠাইত অপ্ৰকাশ্য, অনুমেয় আৰু মৃদু; কোনো ঠাইত মূৰ্ত্ত, প্ৰকাশ্য আৰু প্ৰবল। পৌৰাণিক, সামাজিক নাটত প্ৰায়েই অনুমেয় আৰু মৃদু; ঐতিহাসিক নাটত প্ৰকাশ্য আৰু প্ৰবল। পৌৰাণিক নাট ৰচনাৰ বেলিকাও নাট্যকাৰে পুৰণি কাহিনীৰ মাজতে মৰণা মৰাই থকা নাই, ইয়াৰ মাজতে তেওঁৰ দৃষ্টি নিক্ষিপ্ত হয় মাতৃভূমিৰ পিনে, মাতৃভূমিৰ অতীত যশ-গৌৰৱৰ পিনে, কলা-কৃষ্টিৰ পিনে। বৃটিছৰ কবলত থকা পৰাধীন ভাৰতবৰ্ষৰ মুমূৰ্ষু অৱস্থাই এদিন তেওঁৰ কোমল প্ৰাণটিক উদ্‌বাউল কৰি তুলিছিল। ১৯৪৭ চনৰ আগত ৰচিত নাটবোৰত প্ৰাসঙ্গিক ক্ৰমে ইয়াৰ হেন্দোলনি অনুমান কৰা যায়। সেয়েহে পৌৰাণিক নাটৰ নাট্যকাৰজনৰ মাজতে দেশপ্ৰাণ নাট্যকাৰ জনকো সঘনে ভুমুকিয়াই থকা দেখা যায়। উদাহৰণ স্বৰূপে, যেনে,—

পদ্মাপুৰাণৰ চন্দ্ৰধৰ পদ্মাৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী মাথোন; কিন্তু 'বেউলা'ৰ চন্দ্ৰধৰ কেৱল সেয়ে নহয়, তেওঁ দেশপ্ৰেমিকো। লঙ্কাধিপতি চন্দ্ৰকেতুৱে তেওঁক মনসা পূজা কৰিবলৈ জোৰ কৰিলত তেওঁ "কামৰূপৰ বণিক সন্তান এই চন্দ্ৰধৰ" বুলি গৰ্বিত বচনেৰে ৰাজ-আজ্ঞা লঙ্ঘন কৰিবলৈও কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই। শেষ দৃশ্যত তেওঁ আকৌ ভাবিছে, মনসাক পূজা নিদিলে জানোচা তেওঁৰ সোণৰ চম্পক নগৰ ছাৰখাৰ হৈ যায়। এই একেটা দৃশ্যতে বেউলাৰ সতীত্বৰ গুণ সুঁৱৰি তেওঁ কয় "তোৰ কাৰণেই পৰাস্ত হৈও জয়যুক্ত হৈছে এই দীন চন্দ্ৰধৰ আৰু মহিমা-মণ্ডিতা হৈছে তোৰ "অসমা, সুষমা কামদা কামৰূপা জন্মভূমি!" সেইদৰে 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ'ত (৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ) মেঘনাদ আৰু বিভীষণৰ মাজত যিখিনি কথোপকথন দিয়া হৈছে, সি দৰাচলতে পৌৰাণিক চৰিত্ৰদ্বয়ৰ কথোপকথন নহয়, এজন দেশপ্ৰেমিকৰ সৈতে এজন দেশদ্ৰোহীৰ কথোপকথনহে—

বিভীষণ—"ধ্বংস হব লঙ্কা আজি নিজৰ দোষতে,
সেইবাবে বিভীষণ সম্পূৰ্ণ নিৰ্দ্দোষ
ধৰ্ম মই অৱশ্যে পালিম।

মেঘ— নলবা ধৰ্মৰ নাম,
যি ধৰ্মই স্বদেশক ঘিণাব শিকায়।
যি ধৰ্মই স্বদেশৰ সুপুত্ৰৰ দ্বাৰা
বিদেশীৰ পদসেৱা কৰে সমৰ্থন
সেই ধৰ্ম যায় যেন ৰসাতললৈ।
জননী জন্মভূমি লঙ্কাৰ সেৱাই
একমাত্ৰ মহাধৰ্ম বুলি

বেদ বাণী বুলি মানে লঙ্কাৰ সন্তানে
কোনো ধৰ্ম তাতকৈ নহয় ডাঙৰ।”

* * * *

জাতিদ্ৰোহী জ্ঞাতিদ্ৰোহী দেশদ্ৰোহী হৈ
সৰ্বনাশ কৰিছা নিজৰ,
সৰ্বনাশ কৰিছা দেশৰ”—

এই দৃশ্যই জাতিদ্ৰোহী, জ্ঞাতিদ্ৰোহী, “ঘৰ বিভীষণ” বদন বৰফুকনৰ কথা সোঁৱৰাই দিয়ে। পৰাধীন অসম তথা পৰাধীন ভাৰতত মেঘনাদ যেন আকুল দেশ-প্ৰেমিক; তেওঁৰ বচনত যেন উদাৰ দেশপ্ৰেমিকৰ উদাত্ত ভাবৰ সূচনা হৈছে। “জননী জন্মভূমিশ্চ স্বৰ্গাদপি গৰীয়সী”—এই মৰ্মসূচক ভাব-ভঙ্গিমা তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটতেই কম-বেছি পৰিমাণে উপলব্ধি কৰা যায়। বৰ্ণনা-প্ৰসঙ্গত যেন বহু ঠাইতে তেওঁৰ মানসপটত জননী জন্মভূমিৰ নদনবদন ৰূপ-চিত্ৰ এটি ভাহি উঠে। ‘চম্পাৱতী’ নাটৰ শেষ দৃশ্যত শ্ৰীকৃষ্ণই কৈলাস শিখৰত ভীম, সুধন্বা, হংসধ্বজ, নন্দী, ভৃঙ্গী আদিৰ মাজত কথা কৈছে। তাতো ভীম-শ্ৰীকৃষ্ণৰ বচন-মাধ্যমত আমি স্বদেশ-প্ৰেমী নাট্যকাৰজনক একোবাৰ দেখা পাওঁ—

শ্ৰীকৃষ্ণ—“শুনা আৰু সকলোৱে
ভৱিষ্যত বুৰঞ্জীৰ অপূৰ্ব সন্ধান
ৰূপেগুণে অতুলন জনগণ-বিমোহন
কামৰূপ চম্পাৱতী কুণ্ডিল শোণিত
অসম নামেৰে হব ভুবন-বিদিত,
পবিত্ৰ যশৰ জাত পৰিজাত
ফুলিব ইয়াতে, বহিব লগতে
ৰসময়ী ভকতিৰ হাট·········।

ভীম— এই পুণ্যক্ষেত্ৰ, এই ধৰ্মক্ষেত্ৰ
পৃথিৱীৰ পৰিধিৰ ভিতৰত নহয়।
এয়ে পৃথিৱীৰ স্বৰ্গ।”

কুৰি শতিকাৰ আদি ভাগত বৃটিছ সাম্ৰাজ্যবাদ ওফৰাই তাৰ ঠাইত স্বাধীন ভাৰতত প্ৰজাতন্ত্ৰ গণতন্ত্ৰ স্থাপনৰ যি প্ৰবল আন্দোলন চলিছিল তাৰেই ভৈৰবী সুৰ এটা বাজি উঠিছে—‘কুৰুক্ষেত্ৰ’ নাটকত। শ্ৰীকৃষ্ণই যুধিষ্ঠিৰক কৈছে—

"স্বেচ্ছাচাৰী ৰাজতন্ত্ৰ হ'ল সমাপন ;
আজি হন্তে মহাভাৰতত
প্ৰজাতন্ত্ৰ হব আৰম্ভণ।
যুধিষ্ঠিৰ ৰজা মই প্ৰজাৰ সেৱক
প্ৰজাৰ আশীষ লই পালিম প্ৰজাক।
কিন্তু তুমি যদুপতি।
ৰজা প্ৰজা সবাৰে নায়ক
ভাৰতৰ জনগণ নৰনাৰায়ণ
তুমিয়ে সাৰথি হই চলাবা পুনৰ"।

(৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)

দেশ-প্ৰেমসূচক সঙ্গীতেৰে তেওঁৰ নাট্যাৱলী পুষ্ট ; স্বৰচিত সঙ্গীতৰ অভাৱত কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত পৰ-ৰচিত সঙ্গীতৰ যোগান ধৰিও কল্পিত উদ্দেশ্য সাধন কৰা হৈছে ;

উদাহৰণ,

"এইতো নহয় হাঁহি ধেমালিৰ
ভাগৰ জুৰোৱা গান··· ··· ···।"
ৰচনা—অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী
('নন্দদুলাল' ১ম অঃ ২য় দৃঃ) ;
"স্বাগত স্বাগত ভক্ত সমাগত"।
ৰচনা—উমেশ চৌধুৰী
('কনৌজ কুঁৱৰী' ১ম অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ) ;
"অসমা সুষমা কামৰূপা।"
ৰচনা—চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা
('নৰকাসুৰ' ১ম অঃ) ;
"বন্দে মাতৰম্, বন্দে মাতৰম্,
সুজলাং সুফলাং ·· ···"
ৰচনা—বঙ্গকবি
('আহুতি' ৩য় অঃ ২য় দৃঃ)।

(১৬) লৌকিকতাৰ ৰং-ৰহণে তেওঁৰ কোনো কোনো পৌৰাণিক চৰিত্ৰক আধুনিক কৰি তুলিছে। পৌৰাণিক অলৌকিক জেউতিয়ে লৌকিকতাৰ পৰশত নৱৰূপ ধাৰণ কৰি নৱৰূপে জেউতি বিলাইছে। 'বেউলা'ৰ মনসা, নাৰদ, 'নৰকাসুৰ'ৰ

নৰকাসুৰ, শ্ৰীকৃষ্ণ, 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ'ৰ শ্ৰীৰাম, সীতা, মেঘনাদ, 'কুৰুক্ষেত্ৰ'ৰ দ্ৰৌপদী, যুধিষ্ঠিৰ আদি এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য।

(১৭) নাট্যকাৰৰ উদাৰ দৃষ্টিত অস্পৃশ্যতা মহাপাপ, জাতিভেদ মানুহৰ অদ্ভূত স্ৰজন। ইয়াৰ সমৰ্থনত উল্লেখ কৰিব পাৰি 'কুৰুক্ষেত্ৰ'ত কৰ্ণৰ বচন—

"কোন আছা মোৰ দৰে জগতত আৰু
নিপীড়িত নিৰ্য্যাতিত অস্পৃশ্য মানৱ।
কেতিয়াও নহবা হতাশ।
উচ্চ কুল নোপোৱাৰ বাবে
নকৰিবা আক্ষেপ মনত।"

(৪ৰ্থ অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ'ত গুহক চণ্ডালৰ প্ৰতি শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ বচন—

"অস্পৃশ্যতা মহাপাপ
উচ্চ নীচ ব্যৱধান
মানুহৰ নিজৰ সৃজন।
অস্পৃশ্য নিঃকিন বুলি
ভগৱানে কাৰো প্ৰতি
ঘৃণাভাৱ নকৰে ধাৰণ।
হে গুহক! মনুষ্য সন্তান তুমি
জীৱ-শ্ৰেষ্ঠ নৰদেহধাৰী"

(২য় অঃ ২য় দৃঃ)

'কল্যাণী'তো এই একেটা ধ্বনিয়েই প্ৰতিধ্বনিত হৈছে প্ৰেমনাৰায়ণৰ মন্তব্যত—"মানৱ অস্পৃশ্য নহয়—অস্পৃশ্য মানৱৰ দুৰ্নীতি দুৰ্ব্যৱহাৰ। সকলোৱে মনে মনে অস্পৃশ্যতাক ঘিণ কৰিব লাগে, কিন্তু অস্পৃশ্যক ঘিণাব নেপায়।

(৩য় অঃ ৩য় দৃঃ)

ইয়াত নিহিত হৈছে মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত সংগঠিত অসহযোগ আন্দোলনৰ লগতে হৰিজন আন্দোলনৰ উদাৰ নীতি।

(১৮) কেইখনমান নাটত তেওঁৰ জাতীয়তা ভাব মূলতঃ ভাৰত-মুখী হলেও, কেইখনমানত সি অসম-মুখী। (মূলতঃ অসম-মুখী—'মাতৃমঙ্গল', 'আহুতি', 'বীৰাঙ্গনা' আদি; মূলতঃ ভাৰত-মুখী—'কনৌজ কুঁৱৰী', 'ছত্ৰপতি শিবাজী' আদি)।

(১৯) সবল সতেজ নাৰী-চৰিত্ৰৰ উদাহৰণ তেওঁৰ নাটত অভাৱ নাই। ৰামায়ণৰ সৰমা এগৰাকী দয়ালু ৰমণী বুলিহে জনা যায়; কিন্তু 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ'ৰ সৰমা

কেৱল দয়ালুৱেই নহয়, বীৰাঙ্গনাও। প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যাত বাৱণে যেতিয়া খড়গ সীতাদেৱীক পাশবদ্ধ কৰি নিষ্ঠুৰ নিৰ্য্যাতন দিব ধৰে, সৰমাৰ সেই দৃশ্য সহ্য ন'হল। তেওঁ ততালিকে বীৰবেশে আগবাঢ়ি গৈ সেই বান্ধ মোকোলাই দিলে (৩য় অঃ ১ম দৃঃ)। সেইদৰে মহাভাৰতৰ উত্তৰা অবলা, দুৰ্বলা। অভিমন্যু ৰণলৈ যাব খোজা দেখি অবলাৰ নাৰী-হৃদয় কঁপি উঠে। ভাৰতচন্দ্ৰৰ 'অভিমন্যুবধ' নাটতো উত্তৰাৰ চৰিত্ৰ দুৰ্বল। কিন্তু হাজৰিকাৰ 'কুৰুক্ষেত্ৰ'ত উত্তৰাই বীৰৰমণীৰ দৰে বীৰদৰ্পে আগবাঢ়ি অভিমন্যুক "শুভস্য শীঘ্ৰম্" উপদেশবাণীৰে যুদ্ধযাত্ৰালৈ আগুৱাই দিয়ে। 'নৰকাসুৰ'ৰ আটাইবোৰ স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ শৌৰ্য্যবীৰ্য-সম্পন্ন ('নৰকাসুৰ'ৰ ইন্দুমতীৰ চৰিত্ৰ দ্ৰষ্টব্য)। সেইদৰে 'ভানুমতী' নাটত ভানুমতীয়ে দুৰ্য্যোধনক যুদ্ধযাত্ৰাৰ বাবে প্ৰবল প্ৰেৰণা যোগায়।

(ঐতিহাসিক নাটৰ তামুলী-চ'ৰাত)

নকুলচন্দ্ৰ ভূঞা (খৃঃ ১৮৯৫—১৯৬৮)

জেৰেঙাৰ সতী (১৯২৪)—('প্ৰভাত' ১৮৪৬ শক)
বদন বৰফুকন ('২৭)
চন্দ্ৰকান্ত সিংহ ('৩১)
স্বয়ম্বৰা (নল-দময়ন্তী)—('বৰদৈচিলা' ১৮৫৪ শক)
বিদ্ৰোহী মৰাণ ('৩৮)
মুমলী কুঁৱৰী ('৬৩)
শাহু আই (?)

১৮৯৫ খৃষ্টাব্দত শিৱসাগৰ জিলাৰ চাৰিঙত ভূঞাৰ জন্ম হয়। ১৯১৬ চনত মেট্ৰিক পৰীক্ষা 'পাছ' কৰি তেওঁ '১৮ চনত ডিব্ৰুগড়ত লাইব্ৰেৰীয়ান কাম কৰে। ইয়াৰ পিছত ডিব্ৰু-শদিয়া ৰেলৰ চিফ্-ইঞ্জিনীয়াৰৰ 'পাৰ্ছনেল' কেৰাণী পদত নিযুক্ত হয়। ৰেল কোম্পানীৰ পৰা জলপানী লৈ ১৯২০ চনত তেওঁ কলিকতাত টাইপ্-ৰাইটিং, শৰ্টহেণ্ড আৰু বুক্-কিপিঙৰ শিক্ষা লাভ কৰে। কলিকতাত থাকোতে তেওঁ তাত বহা কংগ্ৰেছৰ বিশেষ অধিৱেশনত অসমৰ প্ৰতিনিধি স্বৰূপে যোগদান কৰিছিল; তাৰ পৰা উলটি আহি পুনৰ আগৰ কামতে সোমায় আৰু কিছুদিনৰ পিছত তেজপুৰলৈ বদলি হয়। ১৯২৩ চনৰ পৰা ইয়াত কেইবছৰমান থাকি তেওঁ চাহ-বাগিচাৰ কামত সোমায়। কেবাখনো বাগিচাত সহকাৰী মেনেজাৰ আৰু 'ছিনিয়ৰ' মেনেজাৰ ৰূপে চাকৰি কৰি ১৯৫৪ চনৰ ডিচেম্বৰ মাহত কামৰ পৰা অৱসৰ লয়।

১৯৬৬-৬৭ চনত অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতি নিৰ্বাচিত হয়। নাটকৰ উপৰিও ভূঞাই ডেকা বয়সৰ পৰাই কবিতা, গল্প আৰু বুৰঞ্জী লিখি অসমীয়া সাহিত্যৰ থাপনালৈ পুষ্পাঞ্জলি দি আহিছে। তেজপুৰত থকা কালছোৱাৰ ভিতৰত তেওঁ বাণ ৰঙ্গমঞ্চৰ সংস্পৰ্শলৈ আহে আৰু সেয়ে তেওঁৰ নাট-ৰচনাৰ প্ৰধান আধাৰ-স্থলী ৰূপে প্ৰেৰণা যোগায়। অসমীয়া নাটকৰ অভাৱ পূৰণৰ হেতু দণ্ডিনাথ কলিতা, পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা আদি শিল্পী—সাহিত্যিক সকলৰ পৰা সঘনে লাভ কৰা উদগনিৰ ফল স্বৰূপেই তেওঁ এখন এখনকৈ কেবাখনো নাট লিখি উলিয়ায়। একমাত্ৰ 'শাহু আই'ত বাদে তেওঁৰ কেউখন নাট ঐতিহাসিক। তেওঁৰ প্ৰথম নাট 'জেৰেঙাৰ সতী' (১৯২৪)—অমিত্ৰাক্ষৰী একাঙ্ক। ইয়াত আছে ল'ৰা ৰজাৰ দণ্ড আৰু একচিত্ত ভাৱৰ এটি নাট্যিক চিত্ৰ। দৰাচলতে এইখন নাট নহয়, নাটকীয় দৃশ্য মাথোন।

'স্বয়ম্বৰা' নল-দময়ন্তী আখ্যান লৈ ৰচা পৌৰাণিক নাট। ইয়াৰ এটা অংশ মাথোন ১৮৫৪ শক 'বৰদৈচিলা'ত প্ৰকাশ হৈছিল। নাটখন সম্পূৰ্ণ নে অসম্পূৰ্ণ জানিবৰ উপায় নাই। 'শাহু আই' ধেমেলীয়া নাট ; এটা সাধুকথাৰ ওপৰত ভেটি কৰি লিখা।

অসমৰ স্বাধীনতা-ৰবি অস্তাচলত ডুব যোৱাৰ বৈচিত্ৰময় চিত্ৰ প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে তেওঁৰ প্ৰথম তিনিখন নাট—'বদন বৰফুকন', 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ' আৰু 'বিদ্ৰোহী মৰাণ'ত। 'মুমলী কুঁৱৰী'ৰ ঘটনা আহোম যুগৰ মধ্যৱৰ্ত্তীকালৰ।

অসমৰ ৰাজনীতি-ক্ষেত্ৰৰ দুৰ্য্যোগ আৰু দুখে-ভৰা-চিত্ৰ সম্বলিত 'বেলিমাৰ'ৰ দৃশ্যপটত যিবোৰ কাৰ্য্য-কাহিনী ৰূপায়িত কৰা হৈছে, নকুল ভূঞাৰ 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ' আৰু 'বদন বৰফুকন' তাৰেই আংশিক ৰূপান্তৰ বুলিব পাৰি। অৱশ্যে আহোমৰ স্বাধীনতা-লোপৰ কাৰণসমূহ সোপাকে জপটিয়াই তিনিকুৰিবো ওপৰ চৰিত্ৰক সাৰটি লোৱাৰ বাবে বেজবৰুৱাৰ যিকণ ত্ৰুটী-বিচ্যুতি ঘটিল, ভূঞাই চমুকৰণ নাট্যশিল্প-চাতুৰ্য্যেৰে তাকেই দুটা ৰূপত সুকীয়াকৈ প্ৰকাশ কৰি দক্ষতা অৰ্জন কৰিলে। তথাপিও ভূঞাৰ ৰচনাদ্বয়ত বেজবৰুৱাৰ 'বেলিমাৰ'ৰ প্ৰভাৱ মুহি কৰিবৰ উপায় নাই, বিশেষকৈ বদন, পূৰ্ণানন্দ আৰু পিজৌ আদি কেইটামান চৰিত্ৰাঙ্কনত।

বদন বৰফুকন—স্বৰ্গদেও কমলেশ্বৰ সিংহৰ মৃত্যুৰ পাছত ভায়েক চন্দ্ৰকান্ত সিংহ ১৮১০ খৃষ্টাব্দত ৰাজপাটত উঠে। শিঙৰি-ঘৰত তুলি ৰাজ-অভিষেক কৰা নহ'ল বাবে এওঁ প্ৰাপ্য মান-মৰ্য্যাদা বহুখিনি হেৰুৱাব লগীয়াত পৰে। প্ৰধানমন্ত্ৰী পূৰ্ণানন্দৰ ক্ষমতা বাঢ়িল। সেই সময়ত কামৰূপৰ শাসন-অধিকাৰ-ভাৰপ্ৰাপ্ত (বা বৰফুকন) আছিল বদন। তেওঁৰ জীয়েক পিজলীক পূৰ্ণানন্দৰ পুত্ৰ ওবেষানাথলৈ বিয়া দিয়া হয়। কালচক্ৰত দুয়োজন বিয়েৰ মাজত মিত্ৰতা হওক দ্বাৰি অহি-নকুল সম্বন্ধহে ঘটিল। হিতে বিপৰীত হ'ল।

চন্দ্ৰকান্তৰ ৰাজত্বকাল—১৮১০-১৮১৮ খৃঃ। তেওঁ বৰ দুৰ্ব্বল আৰু আমোদ-প্ৰিয় ৰজা; সেয়েহে ৰাজ্যত পূৰ্ণানন্দৰ পূৰ্ণ প্ৰভাৱে জীপ দি উঠিবলৈ সুবিধা পালে। চেঙেলীয়া চন্দ্ৰকান্ত নাচ-গানত মতলীয়া। পদ্মাৱতী নামৰ সাধাৰণ ভকতৰ ছোৱালী এজনীৰ প্ৰেম-পাশত পৰি তেওঁ ডা-ডাঙৰীয়া সকলৰ অৱমাননাৰ পাত্ৰ হৈ পৰিল। ৰজাই পদ্মাৱতীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিলে। নৰাগতা কুঁৱৰীৰ মন্ত্ৰণাত মন্ত্ৰীসকলৰ ওপৰত ৰজাৰ বিসদৃশ মনোভাব জাগিল। এই সুযোগতে কুকুৰাচোৱা ভূতৰ পুতেক সংৰাম ৰজাৰ প্ৰিয়পাত্ৰ হৈ চাৰিঙীয়া ফুকনৰ পদ লাভ কৰিলে; ৰান্ধনিক উছটাই জোল খাবলৈ সুবিধা ওলাল। সংৰাম, জগধৰ, বদন প্ৰভৃতি বিষয়াসৱ একেলগ হৈ পূৰ্ণানন্দৰ বিপক্ষে মাৰ বান্ধি জাগি উঠিল। সম্ভেদ পাই পূৰ্ণানন্দই বিদ্ৰোহীদলৰ ওপৰত বিচাৰ চলাবলৈ মেল পাতিলে। বিচাৰৰ ভেকোভাওনা চলিল আৰু সংৰামক প্ৰাণদণ্ড দিয়াৰ আদেশ হ'ল; কিন্তু ৰজাৰ বিশেষ অনুৰোধত এই আদেশ নাকচ কৰি তেওঁক নিৰ্বাসন কৰাৰ আদেশ জাৰি কৰা হ'ল। ঘনশ্যামক কামৰূপৰ বৰফুকন পাতিবলৈ নিৰ্দেশ দি আৰু বদনক বন্দী কৰিবলৈ আদেশ দি পূৰ্ণানন্দই মহেশ্বৰ পৰ্বতীয়া ফুকনক গুৱাহাটীলৈ পঠিয়ালে। এই গোপন ষড়যন্ত্ৰৰ সম্ভেদ কেনেবাকৈ পাই পিজলী গাভৰুৱে দেউতাকলৈ বাতৰি পঠিয়ালে। মহেশ্বৰ পৰ্বতীয়া ফুকন গৈ পোৱাৰ আগদিনা খনেই পিজৌৰ দূতে গৈ বদনক চিঠিখন দিলে আৰু বদন ততাতৈয়াকৈ নাৱত উঠি কলিকতা পালেগৈ; কলিকতাৰ পৰা ব্ৰহ্মদেশ। অসমলৈ মান-আগমনৰ সূত্ৰপাত হ'ল—খৃঃ ঊনবিংশ শতিকাৰ প্ৰায় দ্বিতীয় দশকত। মান-অসমীয়াৰ খণ্ড যুদ্ধ কেবাখনো হ'ল। পূৰ্ণানন্দয়ো মানৰ বিপক্ষে উপায় নেপাই বুঢ়া দেহাৰে নৰিয়া পাটীতেই এসময়ত যুদ্ধ দিব খুজিছিল। কিন্তু দেহাই নেটানিলে। ইপিনে মানৰ উৎপীড়ন অসহ্য হৈ পৰিল আৰু ৰজাঘৰীয়া বিষয়াৰ হতুৱাই বদনক হত্যা কৰোৱা হ'ল। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'বেলিমাৰ' নাটক আৰু হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাৰ 'আহোম বুৰঞ্জী'ৰ পৰা 'বদন বৰফুকন'ৰ বিষয়-বস্তু প্ৰধানকৈ আহৰণ কৰা হৈছে।

নাটখনৰ চৰিত্ৰ অধিকাংশই ঐতিহাসিক আৰু প্ৰায় ইতিহাসৰ ঘটনাক্ৰম অনুসৰিয়েই নাট্যবস্তুৰো ক্ৰমবিকাশ কৰি দেখুওৱা হৈছে। কাল্পনিক চৰিত্ৰ সক গোঁহাই, ভেকাফুকন আৰু গোলাপীক লৈ নাট্যকাৰে এটা আনুষঙ্গিক কাহিনীও সংযোগ কৰিছে। এইৰূপ নাট্যশিল্পই নাট্যৰস পৰিবেশন আৰু পৰিবৰ্দ্ধনত অসাধাৰণ অৰিহণা যোগাইছে; অথচ, বুৰঞ্জীৰ লাই খুটাটোত হাতকে দিয়া নাই বুলিব লাগে। গোলাপী পূৰ্ণানন্দৰ তোলনীয়া ছোৱালী; বয়সৰ লগে লগে তাইৰ জীৱন-কলিটি আলফুলকৈ ফুলি উঠিল। তাকে দেখি ভোমোৰা এজনে ফুলটিৰ সঙ্গ লোৱাই হ'ল।

সৰুগোহাঁই আৰু ডেকাফুকন বাৰুকৈয়ে বন্দী হৈ পৰিল। সৰুগোহাঁয়ে পিৰীতিৰ প্ৰথম চাৱনিৰ চিন স্বৰূপে গোলাপীক এটি আঙঠিৰে চেনেহ জনালে। তায়ো প্ৰিয়তমৰ প্ৰাণৰ বস্তুকণ প্ৰাণ খুলি গ্ৰহণ কৰিবলৈ কুণ্ঠিত নহ'ল। কিন্তু চকু-চৰহা ডেকা ফুকনৰ সহ্য নহয়; প্ৰণয়-পথত হেঙাৰ বান্ধিলে তেওঁ। প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ নিৰ্মিত হ'ল। ডেকা ফুকনে তলে তলে ফাকটি উলিয়ালে; সৰুগোহাঁয়ে গোলাপীক যেনেটো আঙঠি দিছিল, তদ্ৰূপ আঙঠি এটা ডেকা ফুকনে গঢ়াই আনি সৰুগোহাঁইক দেখুৱালে আৰু ক'লে যে এইটো তেওঁক গোলাপীয়ে প্ৰেম-পিৰীতি উপহাৰ স্বৰূপে অৰ্পণ কৰিছে। সৰলমতি সৰুগোহাঁয়ে বিশ্বাস কৰিলে। এনে সময়তে এদিন বুঢ়া গোহাঁইৰ ঘৰত মানৰ আক্ৰমণ আৰম্ভ হ'ল। সৰুগোহাঁই আত্মৰক্ষাৰ বাবে ব্যস্ত হৈ পৰিল, হঠাতে দেখে ফুলনীত গোলাপীৰ সৈতে ডেকা ফুকনৰ প্ৰেম-পিৰীতিৰ বীভৎস দৃশ্য। ডেকা ফুকনে সৰুগোহাঁইক জাল আঙঠিটো দেখুৱাই ৰহস্যৰ জাল তৰিলে আৰু সৰুগোহাঁইৰ বুকুত তৰোৱাল বহুৱালে। এইদৰে নিছলা নিৰ্দোষ চৰিত্ৰ এটিৰ অকালতে প্ৰাণবায়ু উৰি গ'ল; মান সৈন্যই ডেকা ফুকনক বন্দী কৰি লৈ গুচি গ'ল। গোলাপীয়ে প্ৰাণ-প্ৰতিম সৰুগোহাঁইৰ মৃত-দেহৰ ওপৰত ঢলি পৰিল। আজলী গাভৰুৰ বাসনা তৃপ্ত নহ'ল। প্ৰকৃতিয়ে বিনালে, গছৰ পাতে চকুলো টুকিলে। কিন্তু এই আনুষঙ্গিক প্ৰেম-কাহিনীয়ে (Love episode) নাট্য কাহিনীৰ অগ্ৰগতিত বিশেষ একো সহায় কৰা নাই।

আহোম ৰাজত্বত পত্ৰ-প্ৰেৰণ আৰু পত্ৰ-বিনিময়-সংক্ৰান্ত বহুতো কাহিনী আছে। বদনৰ মান-অনা প্ৰসঙ্গতো পত্ৰ-সংক্ৰান্ত বিষয়টোৰ গুৰুত্ব উপলব্ধি হয়। পিজৌৱে দেউতাকলৈ গুপুত পত্ৰডুখৰি প্ৰেৰণ নকৰা হলে মানৰ অসম-আক্ৰমণ-ৰূপী সংহাৰ-পৰ্বৰ কিজানিবা আৰম্ভণি নহলেই হয়। পিজৌৰ পত্ৰ-প্ৰেৰণ এই নাটকৰ অইন এটা আনুষঙ্গিক নাট্য কাহিনী। বিষয়-বস্তুটোৰ পৰিধি ওপৰত উল্লেখ কৰা প্ৰেম-কাহিনীতকৈ বহুতো কম। তথাপিও ই নাট্য কাহিনীৰ ঘটনাক্ৰমৰ পৰিৱৰ্ত্তনত যিখিনি ক্ৰিয়া কৰিছে, প্ৰেম কাহিনীটোৱে ব্যাপক হলেও পৰা নাই।

নাম-ভূমিকাৰ চৰিত্ৰ অৰ্থাৎ বদন বৰফুকন নাটখনৰ নায়ক; প্ৰতিনায়ক পূৰ্ণানন্দ। নায়কৰ কাৰ্য্যক্ৰমত প্ৰতিনায়কে বাধা দিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল যদিও, সি কোনো সংঘাত সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰিলে। বদনক বন্দী কৰিবলৈ পৰ্ব্বতীয়া ফুকনক গোপনে পঠোৱা হৈছিল যদিও, পিজৌৱে গম পালে; কিয়নো, "বেৰে-চালে আছে কাণ" ("Walls have ears")। নায়ক বদনক বন্দী কৰা প্ৰতিনায়কৰ অভিসন্ধি উকৰি গ'ল। বদনক অৱশেষত চাওদাঙৰ হতুৱাই চোৰাংভাৱে মাথোন হত্যা কৰোৱা হ'ল। ই ঐতিহাসিক সত্য। নাট্যকাৰে ইয়াতো প্ৰতিনায়কৰ কোনো কাৰ্য্য-

তৎপৰতা দেখুৱাৰ পৰা নাই। নায়কৰূপে বদনৰ চৰিত্ৰাঙ্কন সফল হৈছে; ইতিহাসৰ দেশদ্ৰোহী ঘৰ-বিভীষণ বদন নাটতো অভিন্ন। পূৰ্ণানন্দৰ ওপৰত ব্যক্তিগত প্ৰতিশোধ লবৰ বাবেইহে যে তেওঁ আদ্যোপান্ত ব্যগ্ৰ হৈছে এনে নহয়, সমগ্ৰ অসম ধ্বংস কৰাৰ মনোবৃত্তিয়েও তেওঁৰ চৰিত্ৰত কলঙ্ক সানিছে; তেওঁ কয়—"বৰবৰুৱা বন্দী, চৰগুৱা ধ্বংস। এইবাৰ গড়গাওঁ, ৰংপুৰ, যোৰহাট ধ্বংস কৰিম। কোনোবাই যদি বাধা দিয়ে এফালৰ পৰা গাওঁ-ভূই চুৰমাৰ কৰি যাম। তাৰ পাছত বুঢ়াগোহাঁই" (৫ম অঃ ৩য় পট)। অইন কি, গড়গাওঁত থকা আহোম-কুল-ৰবি স্বৰ্গদেও সকলৰ ৰাজ-কাৰেংটো পৰ্য্যন্ত ধ্বংস কৰিবলৈও তেওঁ কুণ্ঠাবোধ নকৰে। ধ্বংস-মন্ত্ৰ জপ কৰি তেওঁ অন্তৰৰ মমতাৰ শেষ বিন্দু পৰ্য্যন্ত বিসৰ্জন দিলে। শেষত নিদ্ৰিত অৱস্থাতো পূৰ্ণানন্দৰ ছায়ামূৰ্ত্তি প্ৰেতমূৰ্ত্তি দেখি তেওঁ চীৎকাৰ কৰি কঁপি উঠে। এনে এজন বিদ্ৰোহৰ বিকট মূৰ্ত্তিক যেতিয়া গুপ্ত ঘাতকৰ দ্বাৰা হত্যা কৰোৱা হয়, তাত কৰুণ ৰস নাই। নাটখন হত্যা-বিভীষিকাত অন্ত পৰিছে; অথচ কৰুণ ৰসাত্মক (বা ট্ৰেজেদি) নহয়।

পূৰ্ণানন্দৰ চৰিত্ৰত বুৰঞ্জী অনুসৰি আত্ম-প্ৰতিষ্ঠাৰ দিশটো কেবাফালৰ পৰাই বলিষ্ঠ কৰি দেখুউৱা হৈছে যদিও, পিজোৰ পত্ৰ-প্ৰেৰণ আৰু মান-আক্ৰমণ-প্ৰতিৰোধৰ অক্ষমতাই তেওঁৰ দুৰ্ব্বলতাৰ ভালেখিনি প্ৰমাণ দাঙি ধৰিছে।

চন্দ্ৰকান্ত সিংহ—'বদন বৰফুকন'ৰ দৰে 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ'ৰো বিষয়-বস্তু আহোম ৰাজত্বৰ অস্তাচল-কাল। এই নাটখনৰ ভালেখিনি আহিলা-পাতি হৰিডেশ্বৰ বৰবৰুৱাৰ 'আহোম বুৰঞ্জী'ৰ পৰা ধাৰ কৰা হৈছে। পদ্ম গোহাঞি বৰুৱাৰ 'গদাধৰ' নাট 'জয়মতী'ৰ পৰিপূৰক হোৱাৰ দৰে, নকুল ভূঞাৰো 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ' 'বদন বৰফুকন'ৰ পৰিপূৰক। 'বদন বৰফুকন'ত মানৰ আগমনী প্ৰসঙ্গ কৰি 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ'ত তেওঁ-লোকৰ আত্ম-প্ৰতিষ্ঠাৰ টিঘিলঘিলনিৰ বিবিধ ভঙ্গী প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। এবাৰ নহয়, তিনিবাৰকৈ মানে অসম লুটিলে-পুতিলে, চন্দ্ৰকান্ত সিংহাসন-চ্যুত হ'ল, মানে তেওঁক যোগান দি ৰাখিলে। বগা কোঁৱৰৰ পুতেক যোগেশ্বৰক মানে ৰজা পাতিলে। বুৰঞ্জীৰ এই কেইপদ মূল আহিলাৰ ওপৰত নাটখনৰ ৰূপসজ্জা নিৰ্ম্মিত হৈছে। 'বদন বৰফুকন'তকৈ ইয়াত নাট্যকাৰৰ কল্পনাৰ বহুৎ অধিক। ঠাই-বিশেষে বুৰঞ্জীৰ ঘটনাৰ কিঞ্চিৎ সালসলনি আৰু আগা-পিছা নকৈও থকা নাই। মানে অসম অধিকাৰ হোৱাৰ সময়ত শাসন-দণ্ডধাৰী সবৰ কাল নিৰূপণ সম্বন্ধীয় এইখিনি টোকা এই প্ৰসঙ্গত দ্ৰষ্টব্য,—

লক্ষ্মী সিংহ—১৭৬৯—১৭৮০ খৃঃ (ৰাজত্ব-কাল)

গৌৰীনাথ সিংহ—১৭৮০—১৭৯৪ খৃঃ   "

কমলেশ্বৰ সিংহ—১৭৯৫—১৮১০ খৃঃ (ৰাজত্ব-কাল)
চন্দ্ৰকান্ত সিংহ—১৮১০—১৮১৮ খৃঃ „
পুৰন্দৰ সিংহ—১৮১৮—১৮১৯ খৃঃ „
যোগেশ্বৰ সিংহ—১৮১৯—
মানৰ শাসন—১৮১৯—১৮২৪
বৃটিছৰ অধিকাৰ—১৮২৪—১৯৪৬

নাটখনৰ নায়ক চন্দ্ৰকান্ত সিংহ। বুৰঞ্জীৰ চন্দ্ৰকান্ত ভীৰু, দুৰ্বল, চঞ্চলমতি। বুৰঞ্জীত তেওঁ বাধ্যত পৰি মানৰ বিৰুদ্ধে ঠায়ে ঠায়ে খণ্ডযুদ্ধত যোগ দিছে হয়, কিন্তু তাত দেশৰ হকে প্ৰেম-বিহ্বলতাৰ পৰিচয় পোৱা নাযায়। অথচ, নাটত দেশৰক্ষাৰ বাবে একোটা মুহূৰ্ত্তত তেওঁ উদ্‌বাউল হৈ পৰা দেখা যায়। কছাৰী ফৈদৰ প্ৰধান বিষয়া পতাল বৰবৰুৱাক মানইঁতে হত্যা কৰা বুলি শুনি তেওঁ গুৱাহাটীলৈ পলাই গ'ল আৰু বাহৰত আশ্ৰয় ললেগৈ। আশ্ৰয়ৰ এই কালছোৱাত নাট্যকাৰে তেওঁৰ মনত যিখিনি আক্ষেপ আৰু চিত্ত-ব্যাকুলতা দেখুৱাইছে, তাত দেশপ্ৰেমৰ ঢৌ খেলোৱা দেখা যায়। মনৰ বেজাৰত এবাৰ তেওঁ নৈত জাপ মাৰি চিৰশান্তি বিচাৰিব খুজিছিল; ৰাজমাৱে থাপ্ মাৰি বাধা দিলে। তেওঁৰ দিনত মানে তিনি বাৰকৈ অসম আক্ৰমণ কৰিলে। চন্দ্ৰকান্ত "ৰণত ঠাৰবিব নোৱাৰি গুৱাহাটীৰ পৰাও ভাগি বঙ্গাল দেশলৈ গ'ল"—('আসাম বুৰঞ্জী')।

কিন্তু নাট্যকাৰে দুৰ্বল চন্দ্ৰকান্তৰ দুৰ্বল মনৰ ওপৰত নিজৰ সহানুভূতিশীল মনোভাৱটো আৰোপ কৰি কল্পনাৰ ডোকাৰে তেওঁৰ অন্তৰৰ কোমল দিশ এটি অঙ্কন কৰি দেখুৱাইছে। নগাঁওৰ সৈন্যৰ ছাউনিত তেওঁ এবাৰ ভাবে—"স্বৰ্গাদপি গৰীয়সী জননী জন্মভূমি মোৰ আই অসম, মোৰ অতি মৰমৰ পুত্ৰস্বৰূপ অসমীয়া প্ৰজাবৃন্দ আৰু প্ৰৱল প্ৰতাপী ইন্দ্ৰবংশী আহোমৰ ছশ বছৰীয়া পূৰ্বপুৰুষসকলৰ গৌৰৱ-সিংহাসন আজি বিদেশী মানৰ হাতত চূৰ্ণ-বিচূৰ্ণ। মই, মই অসমৰ ৰজা চন্দ্ৰকান্ত সিংহই প্ৰাণৰ ভয়ত হাবিয়ে পৰ্বতে দেশে বিদেশে পলাই ফুৰিছো।...... নহয়, নহয় এইবাৰ আৰু নপলাম। ......হয়, মোৰ জন্মভূমিক বিদেশীৰ হাতৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিম, নতু চিৰদিনলৈ অসমীয়াৰ কাপুৰুষ, আহোমৰ কলঙ্ক, ৰজাৰ অযোগ্য মই চন্দ্ৰকান্ত সিংহই অসমৰ ধূলি-মাটিত লীন হৈ যাম" (৫ম অঃ ৫ম দৃঃ)। নিজৰ অলস বৃত্তি আৰু অকৰ্মণ্য শক্তিৰ কথা সুঁৱৰি তেওঁ অসমবাসীক সজাগ হবলৈ বুলি আকুল আহ্বান জনাইছে—

"হতভাগ্য অসমীয়া, তোমালোকৰ দেশ যদি এতিয়াও ৰাখিব খোজা, তেন্তে তোমালোক আকৌ মানুহ হোৱা, মানুহ হোৱা, মানুহ হোৱা। মই, মই মানুহৰ

অযোগ্য চন্দ্ৰকান্ত সিংহই অপাৰগ, অপাৰগ" (মূৰ্চ্ছিত হৈ পৰি যায়) (শেষ দৃশ্য)। চন্দ্ৰকান্তৰ এই বচনত প্ৰকৃততে নাট্যকাৰৰেই জীৱন-দৰ্শনৰ এটি দিশ প্ৰতিফলিত হৈছে। সেইদৰে লুকু ডেকাফুকন, কলিবৰ ডেকাফুকন, চক্ৰধৰ বৰগোঁহাইৰ দুই-এষাৰ বচনত স্বাধীনতা-কামী প্ৰাণৰ সবল উচ্ছ্বাস নিহিত হোৱা দেখা যায়। ৰুচিনাথক লুকু ডেকাফুকনে সতৰ্ক কৰি দিয়ে—"স্বৰ্গাদপি গৰীয়সী জননী জন্মভূমি ধ্বংস নকৰিবি।" নপতা-ফুকন মিঙ্গিমাহা তিলোৱাই অসমক সমূলঞ্চে লুটি-পুটি গ্ৰাস কৰিবৰ মানসে পাৰত-গজা ৰজা যোগেশ্বৰ সিংহক এখন আদেশ-পত্ৰত চহী দিবলৈ ক'লে, যাতে সিহঁতে সকলো অসমীয়াৰ পৰা সেনাৰ বাবে বছৰ আদায় কৰিব পাৰে, যি মানুহে বছৰ নিদিয়ে তাক যেন দণ্ড দিব পৰা হয়। সেই সময়ত কলিবৰে গৰ্জি উঠে—"সাৱধান, যোগেশ্বৰ, মানৱ পদ-লেহন-কাৰী ৰজা হলেও, এনে আদেশ পত্ৰত কেতিয়াও স্বাক্ষৰ নিদিবা। চোঙত বাঘ মেলি বং নেচাবা, সাৱধান। যোগেশ্বৰ ক্ষুদ্ৰস্বাৰ্থত মতলীয়া ; ব্ৰহ্মদেশ তেওঁৰ ভনীজোঁৱাইৰ দেশ, ৰাজপদ তেওঁ অযাচিতে পাইছে ব্ৰহ্মদেশৰ মানুহৰ পৰাই। গতিকে বিনা প্ৰতিবাদে তেওঁ চহী দিলে। দেশ-প্ৰেমিক কলিবৰে "নৰাধম, দেশদ্ৰোহী" বুলি যোগেশ্বৰক পদাঘাত কৰিলে (৪ৰ্থ অঃ ৫ম দৃশ্য)। কলিবৰৰ এই গালি আৰু গৰ্জনত অযুত মূল্য আছে। ই ব্যক্তিগত নহয় ; ই যেই কোনো বিদেশী শাসকৰ অন্যায় আক্ৰোশৰ বিৰুদ্ধে কৰা স্বদেশ প্ৰেমিকৰ অন্তৰ নিজৰি ওলোৱা দেশপ্ৰেমৰ প্ৰচণ্ড ঢউ। শেষত কলং নৈৰ ঘাটত চন্দ্ৰকান্তৰ নেতৃত্বত সৈন্য-সামন্তই অসমৰ নিছান হাতত লৈ গীত গাই মানৰ বিপক্ষে যুজ দিবলৈ আগ বাঢ়ি অহা যিটো দৃশ্য দিয়া হৈছে, ই সম্পূৰ্ণ দেশপ্ৰেম-উতলোৱা দৃশ্য। গীতটো স্বৰাজ-সঙ্গীত—"পৰ্ব্বত ভৈয়াম মিলি অসম" ; বৃটিছৰ শাসন ওফৰাবলৈ ভাৰতত বিংশ শতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকত যি তীব্ৰ স্বৰাজ-আন্দোলন হৈছিল, ই তাৰেই প্ৰতিধ্বনি মাথোন—'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ'ৰ ৰচনা কাল অৰ্থাৎ ১৯৩১ চনৰ দেশৰ অৱস্থালৈ মন কৰিলেই বিষয়টো ভালদৰে উপলব্ধি হব। বুৰঞ্জী-মূলক চৰিত্ৰৰ যোগেদি নাট্যকাৰৰ এনে আত্ম-প্ৰকাশ-সূচক বচনসমূহে নাটখনিক যুগোপযোগী কৰি তোলে।

নায়ক চন্দ্ৰকান্তৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ ৰূপে কোনো জনকে প্ৰধানভাৱে থিৰ কৰাব নোৱাৰি, অথচ মানে-পতা ৰজা-যোগেশ্বৰ সিংহ, পূৰ্ণানন্দৰ পুতেক ৰুচিনাথ (মন্ত্ৰী) আৰু মান-সেনাপতিগণ প্ৰতিজনেই তেওঁৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী। নায়কৰ কাৰ্য্যৰ অগ্ৰগতিত বাধা দি সমান্তৰাল ভাৱে জাগি উঠা প্ৰতিদ্বন্দ্বী এজনো নাই। সৰল-মনা চন্দ্ৰকান্তৰ চৰিত্ৰত, আংশিকভাৱে হলেও, বিষাদৰ ভাৱ আছে। ৰজা হৈ তেওঁ ৰাজসন্মান অটুত ৰাখিবলৈ অসমৰ্থ হ'ল, শেষত বিদেশী বিজাতি দুৰ্দান্ত মানৰ

হাতত বন্দী হব লগীয়াত পৰিল; 'ডাঙৰ লোকৰ অপমানতকৈ মৃত্যুয়েই শ্ৰেয়ঃ' —এই অমোঘ নীতি-বচনৰ পটভূমিত চন্দ্ৰকান্ত এজন বিষণ্ণ নায়ক (Tragic hero) বুলিব পৰা যায়।

একমাত্ৰ ৰাজমাওত বাহিৰে বাকীকেইটা স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ নাট্যকাৰৰ কল্পনা-প্ৰসূত আৰু এয়ে নাট্যৰস উদ্‌গীৰণ কৰাত বিশেষৰূপে ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া কৰা দেখা যায়। উপকথা-বস্তুৰূপে দেৱযানী-চক্ৰধৰৰ কাহিনী উল্লেখযোগ্য। স্বৰ্গদেৱে ম'হগড় ৰণ-ক্ষেত্ৰতেই নিজে আৱেগ-মুহূৰ্ত্তত জীয়েক দেৱযানী আইদেওক বৰগোহাঁই ফৈদৰ চক্ৰধৰক অৰ্পণ কৰি পৰম সন্তোষ লভিছে। বিষণ্ণ নায়ক জনৰ এইকণ আকস্মিক শান্তি অবিহনে শেষ জীৱনত আৰু অইন একোটিৱেই নহ'ল। মিৰি গাভৰু ৰহিলাৰ চৰিত্ৰত ত্যাগৰ আদৰ্শ আছে। তাই চক্ৰধৰক মনে-চিতে ভাল পাইছিল সঁচা, কিন্তু অৱশেষত দেৱযানীৰ সৈতে মিলন হোৱা দেখি নৱদম্পতিলৈ ফুলৰ মালা দুধাৰ অৰ্পণ কৰি আৰু দুয়োৰে মঙ্গল কামনা কৰি ত্যাগ আৰু উদাৰতাৰ মহান আদৰ্শ দেখুৱাইছে।

বিদ্ৰোহী মৰাণ—এইখন ভূঞাদেৱৰ তৃতীয় পূৰ্ণাঙ্গ নাট; নাট্যবস্তুৰ পটভূমি মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহ, মৰাণৰ প্ৰভাৱ। তেতিয়া সিংহাসনত লক্ষ্মীসিংহ (ৰাজত্ব কাল ইং ১৭৬৯-১৭৮০)। ৰজাক বন্দী কৰি ৰাখি নাহৰখোৰাৰ পুতেক ৰমাকান্ত ৰজা হ'ল আৰু ৰাঘ মৰাণ বৰবৰুৱা হ'ল। কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰৰ উপদ্ৰৱে সীমা চেৰাই যাব ধৰিলে। ৰমাকান্তই কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰক শালত দিলে আৰু প্ৰজাৰ ওপৰত বহুতো অত্যাচাৰ উৎপীড়ন চলালে। শেষত লক্ষ্মীসিংহই মগ্‌লৌ কুঁৱৰী কুৰঙ্গনয়নী আৰু আহোম বিষয়াৰ চাতুৰ্য্যত হেৰোৱা সিংহাসন পুনৰ লাভ কৰিলে। বুৰঞ্জীৰ এইকণ সমল লৈ নাট্যকাৰে কাহিনী বিস্তাৰ কৰি তাক নাট্যৰসেৰে পৰিপুষ্ট কৰি তুলিছে।

মুমলী কুঁৱৰী—'মুমলী কুঁৱৰী' ভূঞাৰ চতুৰ্থ পূৰ্ণাঙ্গ নাট। তেওঁৰ অন্যান্য বুৰঞ্জী-মূলক নাট কেইখনৰ লগত ইয়াৰ বিষয়-গত পাৰ্থক্য এই যে, অন্যান্য নাটকেইখনৰ বিষয়-বস্তু আহোম ৰাজত্বৰ শেষ ছোৱাৰ; ইয়াৰ বিষয়-বস্তু প্ৰায় মাজ ছোৱাৰ; কাহিনীত বুৰঞ্জীৰ আঁচ এটি মাথোন আছে আৰু তাৰ ওপৰতে নাট্যকাৰে কল্পনাৰ সৌধ নিৰ্মাণ কৰিছে। বুৰঞ্জীৰ কাহিনী এই:—প্ৰায় পঞ্চদশ শতিকাত মানহঁতে মণিপুৰ ৰাজ্যখনৰ ওপৰত সঘন আক্ৰমণ চলায়। তাতে মণিপুৰ ৰজা অতিষ্ঠ হৈ আহোম ৰজাৰ সাহায্য ভিক্ষা কৰি তেওঁলোকলৈ তিনিগৰাকী গাভৰু আগ বঢ়ায়। তেওঁলোক আহোঁতে বাটত কছাৰী ৰাজ্যত কিছুদিন থাকিব লগীয়া হয় আৰু এই ছেগতে কছাৰী ৰজাই ছেগ বুজি তেওঁলোকক ৰক্ষিতা ৰূপে ৰখাৰ কল্পি উলিয়ায়। এনেতে আহোম-কছাৰীৰ ৰণ লাগিল। ৰণত আহোম পক্ষৰ জয় হ'ল আৰু

ছোৱালী হঁতক আনিবলৈ মানুহ পঠিয়ালে। ১৫৩১ চনত আহোমে কছাৰীক ৰণত পৰাজয় কৰে আৰু স্বৰ্গদেও চুহুংমুঙে (স্বৰ্গনাৰায়ণে) ইটাগড়ত "কছাৰী কুঁৱৰী"ক লৈ ছমাহ ক্ৰীড়া-কৌতুক কৰি থাকে। এই কছাৰী কুঁৱৰী কোন, বুৰঞ্জীত তাৰ নাম নাই। কাৰো কাৰো মতে এই গৰাকী গৰমা কুঁৱৰী, কাৰো কাৰো মতে (বিশেষকৈ লৌকিক প্ৰৱাদমতে) এওঁ মুমলী কুঁৱৰী। নাট্যকাৰে এই লৌকিক প্ৰৱাদক ভিত্তি কৰিয়েই নাট্যবস্তু প্ৰস্তুত কৰিছে।

নাটখন নায়িকা-প্ৰধান আৰু মুমলী কুঁৱৰীয়েই নায়িকা। তুলাদৈ-কনচেং, ৰংকলী-মনচোকা এই দুটা আনুষঙ্গিক প্ৰেমচিত্ৰ। মণিপুৰীয়া গাভৰু তিনিগৰাকীৰ নাম সুমলী, মুমলী আৰু কুমলী। পৰদেশত ৰক্ষিতা ৰূপে জীৱন যাপন কৰিবলৈ সুমলী আৰু কুমলীৰ আপত্তি নাছিল। কিন্তু মুমলীৰ মত সুকীয়া। তাই পুৰুষৰ বশ মানি চলিব নোখোজে। চুহুংমুং ৰজাই ছমাহ কাল তাইৰ সৈতে ক্ৰীড়া-কৌতুক কৰি থকাৰ ফল স্বৰূপে ৰজাই তাইক আহিবৰ সময়ত শাসন অধিকাৰত অধিষ্ঠিত কৰি আহিলে। তেতিয়া তাই গৰ্বত দুগুণে ওফন্দি পৰিল আৰু কঠোৰ শাসন আৰম্ভ কৰিলে। বিষয়াসকলৰ অসহ্য হ'ল আৰু শাসন অধিকাৰত তিৰোতাৰ বদলি পুৰুষ এজনক স্থাপন কৰাৰ আলচ কৰিলে। নাৰীৰ মৰ্য্যদা হানি হোৱাতকৈ মৃত্যুৱেই বেছি ভাল, ইয়াকে স্থিৰ কৰি মুমলীয়ে চিৰশান্তিৰ সপোন লৈ চিৰদিনৰ বাবে ৰাজপ্ৰাসাদ ত্যাগ কৰিলে।

নাটখনিত কোনোটা চৰিত্ৰবে সমপ্ৰতাপী প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ নাই বুলিব পাৰি। মুমলীক নায়িকা ৰূপে গ্ৰহণ কৰাত যুক্তি আছে। কনচেং বৰপাত্ৰ গোহাঁইক নায়কৰূপে লব পাৰি। এই কনচেঙেই পোনতে কছাৰীক ধনশিৰী পৰ্য্যন্ত খেদি পঠিয়ায়। স্বৰ্গদেৱক মুমলীৰ প্ৰেম-মায়া-জালত বন্দী হৈ থকা গম পাই এওঁৱেই এদিন কুঁৱৰীটোলত গোপনে জুই লগাই দি ৰজাৰ মোহ-তন্দ্ৰা ভাঙি সোঁৱৰাই দিলে ৰাজকৰ্ত্তব্যৰ কথা, আহোম ৰাজ্যৰ কথা। চুহুংমুঙৰ চিত্ত স্থিৰ হ'ল, গাভৰুৰ সঙ্গ-সুখ ত্যাগ কৰি ৰাজ্যলৈ উলটিল। ঘটনাৰ এই নাটকীয় পৰিৱৰ্ত্তনৰ মূল হেতু হ'ল কনচেং। কনচেঙৰ চৰিত্ৰত ৰাজভক্তি আৰু দেশ-সেৱাৰ চিত্ৰ বিৰিঙি উঠিছে।

ৰংকলী-মনচোকা উপকাহিনীয়ে নাটকৰ অগ্ৰগতিত বিশেষ সহায় কৰা নাই। ই কেৱল ৰস-পৰিৱেশনৰ বাবে সংযুক্ত উপকৰা চিত্ৰ। ৰত্নাহীৰ চৰিত্ৰ থেমেলীয়া হ'লেও, কাহিনীৰ অগ্ৰগতিত এই চৰিত্ৰই আংশিক সহায় নকৰি থকা নাই। কছাৰী ৰাজ্যত উপস্থিত হোৱাত মুমলীয়ে কছাৰী ডেকা ৰজাক তেওঁৰ তনু-মন অৰ্পণ কৰিব লাগে। অথচ তাই আকৌ সিজনৰ চাটকে নসয়। এই কথাৰাৰ পোন-প্ৰথমতে আমি ৰত্নাহীৰ বচনৰ পৰাহে জানিব পাৰো। তায়েই থেমালিৰ ছলেৰে মুমলী

গাভৰুক সময়ে সময়ে উপদেশ দিছে ; ঠাট্টা বিদ্রূপ কৰিছে, হহুঁৱাইছে। তাই কয়, "পুঠি মাছৰ পোৱালি, তয়ো এজনী ছোৱালী", "কথাও হৈছে কথাও নহৈছে কথাত বিন্ধিছে ঘুণে, বিবাহৰ কন্যা পাটীতে হেবায়, ই কথা শুনিব কোনে ?" ৰতাহী টক্-টকীয়া টেঙৰী, কথা-চহকী ; মুমলীৰ ছদিনীয়া ৰঙিণী সঙ্গিনী।

নাটখনত আদিৰ পৰা অন্তলৈকে বীৰ ৰসৰেই প্ৰাধান্য দেখা যায়। প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যতেই ৰণবাদ্যৰ তুমুল ধ্বনি, হিলৈৰ প্ৰচণ্ড শব্দ আৰু তৰোৱালৰ ঝন্ঝননিৰ মাজত কছাৰীৰ সেনাপতি, নগাৰজা আদিৰ ধৰ্-মাৰ্ কাৰ্য্য-কলাপে আৰু বীৰত্ব-সূচক বচনসমূহে এই প্ৰৱাহৰ যি উৎস নিৰ্মাণ কৰিলে, সি শেষ পৰ্য্যন্ত প্ৰায় একে ধৰণে ব্যাপকতা লাভ কৰি থাকি গ'ল। অইন কি, অৱশেষত মুমলীয়ে যেতিয়া নানা ভাবে চেষ্টা কৰিও আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ থল নেপাই হাতত চাবুক লৈ ঘোৰ দৌৰাই ৰাজপ্ৰাসাদ এৰি গুচি গ'ল আৰু পানীত জাপ দিলেগৈ, তাতো কৰুণ ৰসৰ এটি ছিটিকনি পৰিছে যদিও, বীৰৰসৰ কোবাল সোঁতটোহে পোনতে চকুত পৰে।

নকুল ভূঞাৰ নাটকীয় বৈশিষ্ট্য :—

তেওঁৰ নাটৰ নাম-ভূমিকাৰ চৰিত্ৰই নাটবোৰৰ নায়ক বা নায়িকা। 'স্বয়ম্বৰা' আৰু 'শাছ আই'ত বাদে তেওঁৰ আটাই কেইখন নাট অসম-বুৰঞ্জীমূলক ; সিও আহোম ৰাজত্বৰ শেষ কাল ছোৱাৰহে কাহিনী-সম্বলিত, কেৱল 'মুমলী কুঁৱৰী' আহোম ৰাজত্বৰ প্ৰায় মাজ ছোৱাৰ।

বুৰঞ্জীমূলক হলেও, কাল্পনিক উপকাহিনীয়ে তেওঁৰ ৰচনাত নাটকীয় ৰহণ সানে, বিশেষকৈ প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ একোটাই ('বদন বৰফুকন'ত গোলাপী-সৰু গোহাঁই-—ডেকাফুকন ; 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ'ত দেৱযানী-চক্ৰধৰ-ৰহিলা ; 'বিদ্ৰোহী মৰাণ'ত ৰূপহী-চাওগোঁহাই উপকাহিনী দ্ৰঃ)।

তেওঁৰ উপকাহিনীৰ নায়িকা সততে ৰজাৰ বা ৰাজবিষয়াৰ তোলনীয়া ছোৱালী।

দৃশ্য-বিশেষত তেওঁ ৰাজ-সিংহাসনখন ডা-ডাঙৰীয়া সকলেৰে পৰিৱেষ্টিত কৰি খালি অৱস্থাত ৰাখি থয়, আৰু ৰজাৰ আকস্মিক প্ৰৱেশ দেখুৱাই সকলোকে সচকিত কৰি তোলে।

তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটতেই শেষৰ দৃশ্যত নাট্যকাৰৰ জীৱন-দৰ্শন বা চিন্তা-ধাৰাৰ ৰূপ প্ৰকটিত হোৱা দেখা যায়, বিশেষকৈ শেষৰ বচন-সমূহত।

তেওঁৰ প্ৰায় কেইখন নাটতে আধুনিক গীততকৈ বনগীত-বিহুগীতৰ সংখ্যা অধিক।

(বাস্তৱধৰ্মী নাটৰ ৰথঘৰত)

লক্ষ্মীকান্ত দত্ত (খৃঃ ১৯০৪—)

সংসাৰ চিত্ৰ (১৯৩৬)　মুক্তিৰ অভিযান ('৫৩)
মনোমতী ('৪১)

ডিব্ৰুগড়-নিবাসী লক্ষ্মীকান্ত দত্তৰ জন্ম হয় ১৯০৪ খৃষ্টাব্দত। ১৯২০ চনত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ ঘৰতে বহি থকা সময় ছোৱাৰ ভিতৰতে তেওঁ দুখন নাট ৰচনা কৰে, 'পুনমূ'ষিকো ভৱ' (অপ্ৰকাশিত), আৰু 'মনোমতী'। পৰীক্ষাৰ খবৰ ওলোৱাত তেওঁ কলিকতালৈ গ'ল আৰু তাৰ পৰা '২২ চনত আই-এচ্-চি পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ পুনৰ কলেজীয়া অধ্যয়নত প্ৰবৃত্ত হ'ল। দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে '২৪ চনত পিতাকৰ টান নৰিয়াৰ বতৰা পাই ঘৰলৈ উলটিব লগীয়াত পৰিল আৰু সেইখিনিতে কলেজীয়া শিক্ষাৰো অন্ত পৰিল। নিচেই ল'ৰাকালৰ পৰাই নাট, অভিনয় আদি সুকুমাৰ কলা-কৃষ্টিৰ প্ৰতি তেওঁৰ এৰাব নোৱাৰা ৰাপ। লগৰীয়া-সমনীয়াৰ সৈতে ৰং-ধেমালি কৰোতেও 'জয়মতী', 'সীতা-বনবাস' কাহিনীৰ আলমত নিজে একো একোটা ভাও দিহে ৰং কৰিবলৈ ভাল পায়, অৱশ্যে চোৰাং ভাবে। কিয়নো, ঘৰৰ কোনোবা ডাঙৰমানুহে দেখিব লাগিলে সুদাই নেৰে ; পিঠিত ঐ পৰিব। অনেক সময়ত তেওঁ তিৰোতাৰ ভাও লওঁতে হাতেৰে ঘঁহি লোৱা ৰঙা চিয়াঁহিৰ বোল গুচাব নোৱাৰি স্কুলতো শিক্ষকৰ আগত ধৰা পৰি সৌকাৰ কোব খাব লগীয়াত পৰিছিল। ডিব্ৰুগড় আমোলাপতি ৰঙ্গমঞ্চত তেওঁ সককালৰে পৰা অভিনয়-সংক্ৰান্ত লাছনি-পাছনি কাম কৰি ভাল পায়। নাট্যানুৰূপ কলা-কৃষ্টিৰ প্ৰতি স্বাভাৱিকতে সজাগ হৈ থকা তেওঁৰ এই সুষ্ঠ শিশু-মনটিয়ে সময়ত লহপহকৈ ডাঙৰ-দীঘল হৈ পত্ৰে-পুষ্পে সুশোভিত হৈ পৰে। ডিব্ৰুগড় আৰ্ট প্ৰেয়াৰ্চ চচাইটি, জেউতি মৰল, চেন্ট্ৰেল কালচাৰেল অৰ্গেনিজেশ্যন, ডিব্ৰুগড় সঙ্গীত বিদ্যালয় আদি ৰাজহুৱা অনুষ্ঠানবোৰৰ স্থাপন আৰু ক্ৰমবৰ্দ্ধমান উন্নতিৰ খপলাত লক্ষৰ বৰঙণি আছে। স্থানীয় কলা-কৃষ্টি বিষয়ক প্ৰায়বোৰ অনুষ্ঠানতে তেওঁ সততে সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰি আমোদ পায়।

কুৰি শতিকাৰ আদি কাল ছোৱাত অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ ওপৰত বঙালীৰ যি বাঘ-আচোঁৰ পৰিছিল, তাৰ বিষজাল গুচাবলৈ আমাৰ মাজত দুই এজন বেজ ওলাল। গন্ধমাদন লঙ্ঘন হ'ল, বিৰল্য-কৰণী উদ্ধাৰ হ'ল, বিষো উপশম হ'ল। এই বেজসকলৰ ভিতৰত অগ্ৰগণ্য লক্ষ্মীকান্ত দত্ত, অতুল হাজৰিকা, জ্যোতিপ্ৰসাদ আদি কেবাজনো আশাশুৱীয়া শিল্পী-সাহিত্যিক। ১৯২০ চনত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দি উঠি লগে লগে ৰজনীকান্ত বৰদলৈৰ 'মনোমতী' উপন্যাসৰ আলম লৈ 'মনোমতী' নাট

ৰচনা কৰে। লগে লগে মঞ্চত সফল আৰু সঘন অভিনয়ে ইয়াৰ কৃতকাৰ্য্যতাৰ পৰিচয় দিব ধৰিলে আৰু কেউপিনে জনপ্ৰিয়তাৰ ৰোল উঠিল।

মনোমতী—বৰদলৈৰ লেখনী-প্ৰসূত 'মনোমতী' উপন্যাসৰ মূল ভেটিত আছে প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ এখনি সুবিমল প্ৰেমৰাজ্য। তাত নাই কাৰো ক্ষুদ্ৰ স্বাৰ্থ, নাই কাৰো কপটতা। অসমৰ বেলিমাৰৰ বেলিকা এপিনে যেনেকৈ ডা-ডাঙৰীয়া সকলৰ মাজত কূটবুদ্ধি আৰু মই-বৰ ভাবে স্থান অধিকাৰ কৰি ৰাজ্যখনক শত্ৰুৰ নিৰ্মম কবলত পেলাই দিছিল, অইনপিনে আকৌ, তেওঁলোকৰ সতি-সন্ততি সকলেই নিভাঁজ প্ৰেমৰ ডোলত বান্ধ খাই থিয় দি উঠিছিল। দেশপ্ৰেমৰ উজ্জ্বল পটন্তৰ দাঙি ধৰি তেওঁলোক আজিও আমাৰ বৰেণ্য। 'মনোমতী' উপন্যাসৰ পাতে পাতে জিলিকি থকা এনেবোৰ চানেকিয়ে লক্ষ্মীকান্ত দত্তক 'মনোমতী' নাট লিখিবলৈ উদ্‌গনি দিলে।

১৯২৪ খৃষ্টাব্দত ডিব্ৰুগড়ত এবাৰ অসম সাহিত্য সভাৰ বাৰ্ষিক অধিৱেশন বহিছিল। সেই উপলক্ষে হাতে-লিখা অৱস্থাতে এই নাটখনিৰ অভিনয় হয়। ইয়াৰ সফল অভিনয়ত মুগ্ধ হৈ ৰাইজে নাট্যকাৰক স্বৰ্ণপদক প্ৰদান কৰি সম্বৰ্দ্ধনা জনায়। লগে লগে নাটখনে জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰে। ১৯২৮-২৯ চনত দত্তৰ 'সংসাৰ-চিত্ৰ'ই 'মনোমতী'ৰ দৰে সমানেই সুধী-শিল্পী-সমাজত আদৰ-সমাদৰ লাভ কৰে। প্ৰকৃততে কুৰি শতিকাৰ আগছোৱাত অসমীয়া সামাজিক নাট্য সাহিত্যত এই দুখন পূৰ্ণাঙ্গ বাস্তৱধৰ্মী নাটেই এক বিশিষ্ট স্থান অধিকাৰ কৰিছিল। দুয়োখনেই সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰ সফল মঞ্চোপযোগী নাট। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' কাব্যধৰ্মী আৰু এই দুখনৰ আগৰ নহয়। চতুৰ্থ বছৰৰ 'আৱাহন'ত (১৮৫৫ শক ৭ম সংখ্যাত) 'ডিব্ৰুগড়ত অসমীয়া নাটৰ অভিনয়'—শীৰ্ষক প্ৰবন্ধই 'মনোমতী'ৰ মনমোহা জেউতি গোটেই অসমৰ চুকে-কোনে বিৰিঙালে। প্ৰবন্ধ-লিখক ৰামচন্দ্ৰ শৰ্মা। এই পাঁচ-অঙ্কীয়া নাটখনি প্ৰকাশ হয় ১৯৪১ চনত। নাটখনি বৰ্ত্তমান দুষ্প্ৰাপ্য হোৱা গতিকে নাট্যকাৰজনৰ হাতে-লিখা 'পাতনি' এটাৰে ইয়াৰ কিঞ্চিৎ পৰিচয় দাঙি ধৰা হ'ল—

'মনোমতী'ৰ অপ্ৰকাশিত 'পাতনি'

"কুৰি বছৰৰ আগৰ কথা। ১৯২০ চনতে প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দি বহি থকা কাল ডোখৰতে আমি সকলো পৰীক্ষাৰ্থীয়ে গোট খাই অভিনয় কৰিবলৈ যোগাৰ কৰিছিলো। সেই সময়ত সময়োপযোগী অসমীয়া নাটকৰ অভাৱত অভিনয় কৰিবলৈ নাটক বাছনি এটা সমস্যা হৈ পৰিছিল। অৱশেষত অনূদিত বঙলা নাটকেৰেই অভিনয় কৰা হৈছিল। তেতিয়াই অসমীয়া নাটক ৰচনাৰ প্ৰবল ইচ্ছাই মন সজাগ কৰে। এই উদ্দেশ্যত বাট বুলিবলৈ পোন প্ৰথমতে সাহিত্যৰথী ৰজনীকান্ত

ৰবদলৈ বি-এ দেৱৰ বিখ্যাত উপন্যাস 'মনোমতী' খনকেই সম্বল স্বৰূপে গোটাই লোৱা হৈছিল, আৰু সেই সময়তে অন্তৰঙ্গ বন্ধু অতুলচন্দ্ৰ বৰুৱা বি-এ বি-টি দেৱৰ বিশেষ উদগনিত সোনকালেই 'মনোমতী' নাটক লিখি শেষ কৰিলো।

শ্ৰদ্ধাস্পদ ৺ৰবদলৈ দেৱৰ নিপুণ লিখনীৰ পৰা ওলোৱা 'মনোমতী'য়ে আমাক ভালেমান দিনৰে পৰা মুগ্ধ কৰিছিল। সুবিমল প্ৰেমৰ ৰাজ্যত মানৱৰ ক্ষুদ্ৰ কপটতাৰ কেৰোণ কেতিয়াও সোমাব নোৱাৰা, অসমৰ বেলিমাৰ যাবৰ সময়ত একালে যেনেকৈ ডা-ডাঙৰীয়া সকলৰ ভিতৰত কূটবুদ্ধিৰ মইমতালি ভাবৰিলাকে ঠাই লৈ চিৰস্বাধীন দেশক শত্ৰুৰ হাতত পেলাই দিছিল, আনফালে তেনেকৈ তেখেত সকলৰেই দেশপ্ৰেমিক সন্তি-সন্ততি সকলে নিৰ্ভাঁজ প্ৰেমৰ ডোলেৰে আবদ্ধ হৈ শত্ৰুক বাধা দিবলৈ একেমুঠে থিয় হোৱা, নিজৰ দেশতকৈ স্বদেশ আৰু স্বজাতিয়েই ডাঙৰ বুলি দেখুওৱা অসম-জীয়ৰী সকলৰ পটন্তৰ বিলাক 'মনোমতী' উপন্যাসৰ পাতে পাতে জিলিকি আছে। তেখেতে চিত্ৰিত কৰা অসম বুৰঞ্জীৰ শেষ ভাগৰ এই গৌৰৱময় চিত্ৰবোৰৰ লোভ সামৰিব নোৱাৰি দৃশ্যপটত দেখুৱাবলৈ কৰা চেষ্টাই এই নাট লিখাৰ অভিপ্ৰায়। যতদূৰ সম্ভৱ নাটকীয় সৌন্দৰ্য্য অটুত ৰাখি তেখেতৰ চিত্ৰবোৰক ঘূৰাই মেলি থবলৈ যত্ন কৰিছিলো।

নাটখন লিখি কিছুদিন নিজে আঁতৰি থকাত ১৯২৪ চনলৈকে ইয়াৰ অভিনয় কৰিবলৈ দিয়া হোৱা নাছিল। পিছে সেই চনতে ডিব্ৰুগড়ত বহা অসম সাহিত্য সভাৰ অধিৱেশন উপলক্ষে 'ডিব্ৰুগড় অবৈতনিক নাট্য সমাজ'ক প্ৰথম অভিনয় কৰিবলৈ দিয়া হৈছিল। সেই অভিনয়ত তেখেত সকলে ৺ৰবদলৈ দেৱৰ আপুকণীয়া 'মনোমতী'ক পাই আমাক নথৈ উৎসাহ দিছিল আৰু ওপৰা-উপৰিকৈ কেবাবাৰো এই নাটৰ অভিনয় কৰিছিল। তাৰ লগে লগে আজি পৰিমিত হাতে-লিখা অৱস্থাতো অসমৰ সকলো নামজলা ৰঙ্গমঞ্চতে অভিনয় কৰি সাহিত্যসেৱী আৰু নাট্যামোদী বন্ধু সকলে আমাক কৃতাৰ্থ কৰিছিল।

প্ৰথম অভিনয়তে ঔপন্যাসিক ৰবদলৈদেৱে উপস্থিত থাকি নাটখনিৰ কিছুমান খুতিনাতি দেখুৱাই দি প্ৰকাশ কৰিবলৈ আমাক কৈছিল। আকৌ ১৯২৯ চনত শাৰদীয় পূজাৰ মহা অষ্টমীৰ দিনা তেখেতৰ উপদেশ-মতে সংশোধিত নাটৰ ডিব্ৰুগড়ত অভিনয় চাবলৈ তেখেতক পুনৰ নিমন্ত্ৰণ কৰাত বিশেষ কাৰণত আহিব নোৱাৰি তেখেতে লিখিছিল, "মই মনোমতী নাটক ছপাবলৈ আদেশ দিলো। কিন্তু ভূমিকাত মোৰ 'মনোমতী' উপন্যাসৰ পৰা লোৱা বুলি স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। দুখৰ বিষয় মই যাব নোৱাৰিলো।" ১৯৩৪ চনতো নাটখনি ছপাবলৈ বুলি আমাক লিখি জনাইছিল। কিন্তু দুখৰ বিষয়, নানা বাধা বিঘিনি আৰু বিষাদৰ সন্মুখীন হব লগা হোৱাত

তেখেতৰ জীৱিত অৱস্থাতে সেই আদেশ পালন কৰিব পৰা নহল। আজিও ভট্টাচাৰ্য্য এজেঞ্চিৰ গৰাকি শ্ৰীহৰেন্দ্ৰনাথ ভট্টাচাৰ্য্য ডাঙৰীয়াই অনুগ্ৰহ কৰি প্ৰথম তাঙৰণৰ ছপাৰ ভাৰ নোলোৱাহেঁতেন ইয়াক ৰাইজৰ আগলৈ উলিওৱা সম্ভৱ নহলহেঁতেন। ছপা কৰিবলৈ দিওঁতে আজিকালিৰ অভিনয়ত খাপ খাবৰ উদ্দেশ্যে হাতে-লিখা নাটকত থকা কেইটামান উপকৰা চিত্ৰ গুচাই দিয়া হল।

সামৰণিত যিসকল হিতাকাঙ্ক্ষী বন্ধুৱে ইমানদিনে নাটখনিক মৰমৰ চকুৰে চাই প্ৰকাশ কৰিবলৈ আমাৰ ধাউতি বঢ়াই দিছিল সেই সকললৈ শলাগৰ শৰাই আগবঢ়োৱা হল। ইতি—"

বিনীত,

ডিব্ৰুগড়—
১লা মাৰ্চ্চ, ১৯৪১ চন

শ্ৰীলক্ষ্মীকান্ত দত্ত

নাটখনি ছপা হয় ১৯৪১ খৃষ্টাব্দত। নাট্যকাৰ লক্ষ্মীদত্তই মনুষ্য জীৱনৰ সুখ-শান্তি মিলন-মাধুৰীৰ সপোন ৰাজ্যত বিচৰণ কৰি ভাল পায়। সেয়েহে বোধহয় ৰজনী বৰদলৈৰ বিৰহ-বিননি-সুৰীয়া উপন্যাস কেইখন বাদ দি তেওঁ কেৱল সুখ-মিলনান্ত 'মনোমতী' খনকহে নাট্যৰূপ দিবলৈ বুলি হাতত তুলি ললে আৰু উপন্যাসৰ জকাত মুকুতাৰ মালা গাঁথি জক্‌মকীয়া কৰি তুলিলে। অসম-সূৰ্য্যৰ অস্তাচলৰ যি কেইটি উজ্জ্বল চিত্ৰই 'মনোমতী' উপন্যাসত দেখা দিছে, নাট্যকাৰে প্ৰায় তাৰে ওপৰতে ভেজা দি নাট্য বস্তু স্থাপন কৰিছে। লক্ষ্মীকান্ত-মনোমতীৰ শুভমিলন লক্ষ্মীকান্তৰ মনে পৰা 'সংসাৰ চিত্ৰ' খনিৰ অন্যতম আকৰ্ষণ যেন মনে ধৰে। চন্দ্ৰকান্ত সিংহ, হলকান্ত বৰুৱা, লক্ষ্মীকান্ত, চণ্ডী বৰুৱা, বিচিত্ৰী, মনোমতী, পমিলা, পদুমী আদি চৰিত্ৰ উপন্যাস আৰু নাট দুয়ো ঠাইতে একে। নাটৰ মনাই, মনাইৰ ঘৈণীয়েক খহুলী, অন্ধ মাতৃ, অসমীয়া কুমাৰী আদি নাট্যকাৰৰ কল্পনা-প্ৰসূত চৰিত্ৰ। উপন্যাসত থকাৰ দৰে নাটতো পোৱা যায় দুৰ্দান্ত মানৰ আক্ৰমণত উৎপীড়িত হাজাৰ হাজাৰ অসমীয়া প্ৰজাৰ হা-হুতাশ-হাহাকাৰৰ ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনি, অসমীয়া জীয়াৰী পমিলাৰ বীৰত্ব, লক্ষ্মীকান্ত- মনোমতীৰ নিভাঁজ প্ৰেম, শান্তিৰামৰ স্বদেশ-হিতৈষিতা, পদুমীৰ আত্মবলিদান, মান সেনাপতি মিঙ্গিমাহাৰ তৰ্জ্জন-গৰ্জন, জাউৰি-জাউৰি অসমীয়া নাম-কীৰ্ত্তনৰ বোল, ফকৰা-যোজনাৰ সঘন প্ৰয়োগ আদি।

'সংসাৰ-চিত্ৰ'ৰ যোগেদি দত্তই অসমৰ বজমকত ৰঙীণ সংসাৰ-চিত্ৰ এখনি আঁকি দেখুৱালে। ইয়াত নাট্যকাৰৰ সুনিপুণ শৈলী প্ৰমাণিত হৈছে। পাৰস্পৰিক বিৰোধী ঘটনা-সূত্ৰবোৰৰ ক্ৰমবিকাশ আৰু শেষ মীমাংসা অতি দক্ষতাৰে প্ৰদৰ্শন

কৰা হৈছে। ধনী সদাগৰ বিভৱৰ দ্বিতীয় পত্নী ৰূপহী নাটখনৰ নায়িকা। ৰূপহীয়ে ঘৰখনৰ মূল মানুহ আটাইখিনিকে বশ্য কৰাৰ আপ্রাণ চেষ্টা কৰে, বৃদ্ধ বিভৱক নাকত ধৰি চাকত ঘূৰায়, বিভৱৰ অজ্ঞাতে জীয়েক বিজুলীক বিয়া দিয়াৰ বন্দবস্ত কৰে আৰু পৈত্রিক সম্পত্তি সকলোখিনিকে পুতেক চঞ্চলৰ নামত হস্তগত কৰি লোৱাৰ চক্রান্ত কৰে। এনেবোৰ বিবাদ-বিশৃঙ্খলাৰ মাজত বিভৱৰ প্রথম পত্নীৰ সন্তান প্রবীণে পিতৃগৃহ ত্যাগ কৰি দীন-দৰিদ্র উগ্রসেনৰ আশ্রয়ত থাকিবলৈ লয়। কালক্রমত এই উগ্রসেনৰ জীয়েক আজলীৰ সৈতে তেওঁৰ বৈবাহিক সম্বন্ধ ঘটি উঠে। উগ্রসেন বিভৱৰ ওচৰত টকাৰ ধৰুৱা। এই শুভ বৈবাহিক সম্বন্ধই উগ্রসেনকো ঋণমুক্ত কৰে আৰু উভয় পক্ষৰ মাজত বহুদিনৰ পৰা চলি অহা বৈৰীভাবৰো ইয়াতেই অন্ত পৰে। বিভৱৰ দ্বিতীয় পত্নী ৰূপহীৰ পুত্র চঞ্চল। নামে-কামে সিজন সকলোতে কেৱল চঞ্চল। সি বটলে বটলে মদ খাই পৈত্রিক সম্পত্তি উৰুৱাই দিলে, লুৎসা-বেশ্যা তাৰ জীৱনৰ উত্তম সঙ্গী। সেয়ে অতিমাত্রা হোৱাত বাপেকে তাক ত্যাজ্য পুত্র কৰে। কিন্তু শেষত নিজৰ কুকাৰ্য্যৰ কাৰণে পিতাকৰ চৰণত ধৰি ক্ষমা প্রার্থনা মাগে। সেইদৰে ৰূপহীয়েও নিজৰ দোষ স্বীকাৰ কৰি বিভৱৰ ওচৰত ক্ষমা বিচাৰে। বিভৱেও মহানুভৱতাৰ অতুল মহিমা বিস্তাৰ কৰি পত্নী-পুত্র উভয়কে ক্ষমা কৰি সাৰটি লয়।

নাটখনিত দুষ্টৰ দমন আৰু শান্তৰ পালন দেখুৱাই এটি নীতিমূলক শিক্ষা প্রদান কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। পাত্র-পাত্রী সমূহৰ নামাকৰণো অর্থসূচক, যেনে তেওঁৰ 'বিভৱ' সঁচাকৈয়ে অতুল বিভৱৰ অধিকাৰী, ধনী-মানী সদাগৰ; 'বিৱেক' বিৱেক-বুদ্ধি সম্পন্ন লোক, সৎ উপদেশ দিওঁতা সাধু পুৰুষ; 'লঘুমন'ৰ মন লঘু, চঞ্চল; ধনৰ লোভত নিজৰ জীয়েকক দুৰ্দান্তৰ হাতত অৰ্পণ কৰিবলৈও সি কুণ্ঠিত নহয়। 'ৰূপহীয়ে' ৰূপৰ পোহাৰ মেলি দ্বিতীয় পত্নীৰূপে বিভৱৰ হৃদয়-ৰাণী হৈ যথা ইচ্ছা তথা বাট মুকলি কৰি লয়। সেইদৰেই 'নিৰ্মল', 'বংমন, 'আজলী', 'কলহী' আদি অর্থপূর্ণ চৰিত্র-সংজ্ঞা। নাট্যকাৰৰ সহানুভূতি নিছলা দুখীয়াৰ প্রতি, অসহায়ৰ প্রতি, কৰ্ত্তব্য-নিষ্ঠজনৰ প্রতি, বিৱেক-বুদ্ধি-সম্পন্ন লোকৰ প্রতি। এই বিষয়ত নাটখনি আগৰ প্রচাৰ-ধৰ্মী নাটবোৰৰ সৈতে কিছুদূৰ সামিল। পৃথিৱীত চঞ্চলতাৰ স্থিতি নাই, সেয়েহে 'চঞ্চল' নামৰ চৰিত্ৰই নানা দিশে ভোকা কোবায়ো থান-থিতি হেৰুৱাই শেষত পিতাকৰ কৰুণা-প্রার্থী হব লগীয়াত পৰিল। উগ্রচণ্ডা ৰূপহীয়ে ক্ষুদ্র কামনা সিদ্ধি কৰিবলৈ গৈ পদে-পদে লঘু লাঞ্চনা ভুগি শেষত প্রকৃতিস্থ হবলৈ বাধ্য হ'ল। অনুতপ্তা ৰূপহীৰ মুখত শেষত মৃদু-মধুৰ চিন্তাশীল বচন এবাৰি ওলাল—"মই ৰাক্ষসী মই পিশাচী। মই মাক হৈ পো-জীৰ প্রতি মাকৰ কাম

পাহৰি. গৈছিলোঁ। নিজৰ ল'ৰাক মাৰিবলৈ হাতত বিহ লৈ ঘূৰি ফুৰিছিলো। আপোনাসকলৰ মহৎ দৃষ্টান্তই মোৰ মন আকৌ ঘূৰাই পেলালে। বিবেক, বিজুলী, প্ৰবীণ, আজলী, আপুনি আৰু ডাঙৰীয়াৰ অশেষ চেষ্টা আৰু আদৰ্শই ৰাক্ষসী ৰূপহীক আকৌ মানুহ কৰিলে।" (৫ম অঃ ২য় দৃঃ)

নাটখনিত তিনটা সন্ধি চকুত পৰে—(১) বিভৱে তেওঁৰ দ্বিতীয় পক্ষৰ পুত্ৰ চঞ্চলক ত্যাজ্য পুত্ৰ কৰাৰ সিদ্ধান্ত (১ম অঃ ৫ম দৃঃ);

(২) চঞ্চলে দীনদৰিদ্ৰ উগ্ৰসেনক ঋণৰ টকাখিনিৰ বাবে জোৰ-জুলুম কৰি থকা সময়ত বিভৱৰ দ্বিতীয় পত্নী ৰূপহীৰ কন্যা বিজুলীয়ে বুকুৰ মাজৰ পৰা ধনৰ টোপোলা এটা অকস্মাতে পেলাই দি সকলোকে অবাক্ কৰি পেলায় (২য় অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ);

(৩) লখিমীৰ বাবে প্ৰেম-মতলীয়া চঞ্চলক যেতিয়া বীৰমনে মাৰিবলৈ খেদি যায়, লখিমীয়ে বাধা দি সকলোকে বিস্মিত কৰি তোলে (৩য় অঃ ৫ম দৃঃ)।

সাধাৰণতে 'গ্ৰন্থিমোচন' বোলা বিষয়টো সকলোবোৰ নাটত একেবাৰে শেষত হয় যদিও, তিনি সন্ধি-সমন্বিত এই নাটখনত ই চতুৰ্থ অঙ্কতে আৰম্ভ হৈ পঞ্চম অঙ্কত সমাপ্ত হৈছে। আধুনিক বহুতো নাটৰ গ্ৰন্থিমোচনত থকা উত্তপ্ততা ইয়াত নাই। মৃদু গতিত সকলো উপকাহিনী আগবাঢ়ি গৈ মধুৰ সমাপ্তিত উপনীত হৈছে। সদাগৰ বিবেক (সদাগৰ)ৰ ইঙ্গিতত বিজুলী (ৰূপহীৰ জীয়েক)ৰ পোহৰত সকলো কথা সুস্পষ্ট হৈ ওলাল (৪ৰ্থ অঃ ৫ম দৃঃ)। শ্লেষাত্মক এষাৰ বচনেৰে গ্ৰন্থিমোচনৰ আৰম্ভ হৈছে। শেষত ৰূপহীয়ে চকুৰ পানীৰে নৈ বোৱাই বিভৱৰ ওচৰত ক্ষমা বিচাৰিলে। ৰূপহীৰ কান্দোনত বিভৱৰ হাঁহি উঠে। নিজৰ দোষ বুজিব পাৰি ৰূপহীয়ে অনুতপ্তা হৈ দোষ স্বীকাৰ কৰে; সকলোৰে মধুৰ মিলনত কাহিনীৰ সামৰণি পৰে। গ্ৰন্থিমোচনৰ সমাপ্তি ঘটে।

ৰূপহীৰ কাৰ্য্যক্ৰমত নায়িকাৰ লক্ষণ সম্পূৰ্ণ আছে আৰু নাটখন নায়িকা-প্ৰধান। কিন্তু কোনোটো চৰিত্ৰকে নায়কৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিব নোৱাৰি।

মূলতঃ পাৰিৱাৰিক হলেও 'সংসাৰ-চিত্ৰ' এখনি আদৰ্শাত্মক নাট। মানুহৰ সৎ-অসৎ প্ৰবৃত্তিৰ ফলাফল ইয়াত হুবহু দেখুউৱা হৈছে। নীতি-বচনমূলক আৰু শিক্ষামূলক নাট স্বৰূপেও ইয়াৰ মূল্যাঙ্কন আছে। আধুনিক যুগৰ প্ৰথম পৰ্য্যায়ৰ নাট তিনিখনো (হেম-গুণাভি-ৰুদ্ৰৰ) এনে নীতি-শিক্ষামূলক। কিন্তু সূক্ষ্ম নাট্য শৈলীৰ অভাৱত সেই নাট তিনিখন সিমান সফল নহয়। 'সংসাৰ-চিত্ৰ'ৰ নগ্ন বাস্তৱতাক নাট্যকাৰৰ নিপুণ শৈলীৰে ঢাক দি ৰাখি তাৰ নাটকীয় ৰসাল দিশটো ফুটাই তোলাত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য্য হৈছে। নাটখনিৰ বিভিন্ন দৃশ্য-

সজ্জাত থকা ব্ৰইং কম, চোফা, গ্ৰামোফোন আদি ইয়াৰ আধুনিক পৰিৱেশৰ উত্তম আলম। 'সংসাৰ চিত্ৰ'ৰ সমালোচনা কৰি সেই সময়ৰ 'Times of Assam' কাকতে মন্তব্য কৰিছিল—

"The play attempts with a considerable means of success at giving a comprehensive view of life and shedding light on the psychological springs of human activities, as they present themselves on the screen of Assamese society."

অসমীয়া সাহিত্যত ই প্ৰথম পূৰ্ণাঙ্গ বাস্তৱধৰ্মী সুখান্ত নাট ('কমেডি')।

মুক্তিৰ অভিযান—বিয়াল্লিচৰ গণ-আন্দোলনৰ পৰা আৰম্ভ কৰি সাতচল্লিচৰ স্বাধীনতা লাভ কৰা বছৰ পৰ্য্যন্ত এই কালছোৱাৰ ভিতৰত সংঘটিত কেইটামান মাৰাত্মক ঘটনা আৰু সামূহিক আন্দোলনৰ এটি ছয়ময়া নাটকীয় ৰূপ এই নাটখনত দিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে।

নাটখনি উছৰ্গা কৰা হৈছে নাট্যকাৰৰ স্বৰ্গীয় জ্যেষ্ঠ পুত্ৰ 'মনু'ৰ স্মৃতিত; মনুৰ মৃত্যু কাল উনচল্লিচ চনৰ তিনি চেপ্তেম্বৰ, যিদিনা দ্বিতীয় মহাসমৰৰ ৰণ-ভেৰীয়ে গোটেই পৃথিবী খলক্ লগায়। মনুৰ মৃত্যু-কালৰ চৌধ্য বছৰৰ মূৰত ৰচিত এই নাটখনিত নাট্যকাৰে চেনেহৰ প্ৰাণ-পুতলিক এটি হুমুনিয়াৰে সুঁৱৰি 'কথামালা'ৰ প্ৰথম প্ৰয়াস বুলি 'মুক্তিৰ অভিযান' স্বৰ্গীয় শিশু-আত্মাৰ নামত 'উৎসৰ্গ' কৰি প্ৰাণত অকণি সান্ত্বনা লভিছে।

ই এখনি দ্বাদশ-দৃশ্য-সম্বলিত অঙ্ক-বিহীন নাট। মুক্তি-আন্দোলনত জপিয়াই পৰা হাজাৰ-বিজাৰ নৰ-নাৰীৰ প্ৰতিনিধি স্বৰূপে অসমৰ কনকলতা, তিলক আৰু কুশল কোঁৱৰ আদি খ্যাতনামা শ্বহিদসকলৰ প্ৰাণ বিসৰ্জনৰ দৃশ্য-সমূহ ইয়াৰ ৰোমাঞ্চকৰ চিত্ৰ। সন্ধীৰ, প্ৰভাত, উদয় আদি একনিষ্ঠ সমাজসেৱক-সেৱিকাৰ পৰিচালনাত অভিযান সফল হয় আৰু সাতচল্লিচ চনৰ পোন্ধৰ আগষ্টৰ দিনা ভাৰতৰ জাতীয় পতাকাৰ তলত সমূহ ৰাইজ সমবেত হৈ 'বন্দেমাতৰম্' ধ্বনিৰে দশোদিশ নিনাদিত কৰি আনন্দ প্ৰকাশ কৰে। ইয়াতেই নাট্য-কাহিনীৰ অন্ত। বিক্ষিপ্ত ঘটনাৰ সমষ্টি হোৱা বাবে নাটখনিত নায়ক-নায়িকা বুলিবলৈ কোনো নাই; কেৱল মুক্তি আন্দোলনৰ উৎকণ্ঠা-জনক কাহিনীভাগে নাটকীয় ৰূপ লৈ দেখা দিছে। ইতিমধ্যে বিয়াল্লিচৰ গণ আন্দোলনক অৱলম্বন কৰি ৰচনা কৰা নাট সুৰেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ 'কুশল কোঁৱৰ' (১৯৪৯), অতুল হাজৰিকাৰ 'আহুতি' (১৯৫২) আৰু সৰু-সুৰা কেবাখনি নাট-নাটিকা প্ৰকাশ হৈ গৈছে। দত্তৰ 'মুক্তিৰ অভিযান'খনকো এই প্ৰসঙ্গত এখনি প্ৰথম পৰ্য্যায়ৰ নাট ৰূপে গণ্য কৰিব

লাগিব। নাটখনি পূর্ণাঙ্গ নহয়, 'আহুতি'ৰ দৰে মৌ-মেল আদিৰ বাবেহে বেছি উপযোগী।

ৰচনাৰীতিৰ মাজে মাজে পৌৰাণিক আদর্শত আধুনিকতাৰ চাব্ আছে। 'প্রস্তাৱনা' পৌৰাণিক আদর্শ; কিন্তু ইয়াত সংযোজিত 'ৰামধুন' ("ৰঘুপতি ৰাঘৱ ৰাজা ৰাম") আধুনিক। প্রাচীন আদর্শ 'ভৰতবাক্য'ৰ পৰিৱৰ্ত্তে ইয়াত আছে জাতীয় সঙ্গীত।

'সংসাৰ-চিত্ৰ'ৰ দৰে ইয়াতো সন্ধিস্থল তিনটা—প্রথম, কনকলতাৰ মৃত্যু ('সঙ্কল্প') দ্বিতীয়, প্রভাতৰ গীত—"যুজলৈ ওলাবৰ হ'ল সমনীয়া" ('উদ্দীপনা'), তৃতীয়, জেইলৰ ফালৰ পৰা শোভাযাত্রা আৰু দেশসেৱক-দেশসেৱিকা সকলৰ যোগদান ('তর্পণ')। 'সংসাৰ চিত্ৰ'ৰ ৪র্থ অঙ্কত 'গ্রন্থি মোচন' হোৱাৰ দৰে ইয়াতো শেষৰ আগৰ দৃশ্যটোত ("আশাত") গ্রন্থিমোচনৰ আৰম্ভণ হৈছে। ছায়াচিত্রত মনোৰম অসমৰ মনমোহা মূর্ত্তি অঙ্কিত কৰি নাট্যকাৰে শেষ দৃশ্য ('সফলতা')ত ভাৰতৰ স্বাধীনতা লাভৰ যোগেদি মুক্তি-অভিযানৰ সফলতা দেখুৱাইছে।

কাল্পনিক চৰিত্র কেবাটাৰো নামত চাৰিত্রিক কার্য্যৰ সঙ্গতি লক্ষ্য কৰা যায়, যেনে, 'দৌলত' সঁচাকৈয়ে ধন-দৌলতৰ অধিকাৰী, 'বিজুলী'য়ে বিজুলী-সঞ্চাৰে দেশ-সেৱাত আগ ভাগ লয় ('বিজুলী' নামৰ চৰিত্র 'সংসাৰ-চিত্ৰ'তো আছে), 'শলিতা' সঁচাকৈয়ে "স্বাধীনতাৰ মান-মন্দিৰত জ্বলাব খোজা অখণ্ড জ্ঞান-প্রদীপৰ শলিতা" ('সূত্রপাত')।

নাটৰ বাৰটা দৃশ্যক মূল বিষয় অনুসৰি নামাকৰণ কৰা হৈছে, যেনে—বিভ্রাট, সূত্রপাত, সঙ্কল্প, উদ্দীপনা, পৰামর্শ, শলাগনি, কেৰোণ, প্রভাৱ, বিভীষিকা, তর্পণ, আশা, সফলতা।

অতীত-কীর্ত্তি-মণ্ডিত অসমৰ স্বর্গগত সমাজ-সেৱী, সাহিত্য-সেৱী দেশ-নেতা সকলৰ প্রতি নাট্যকাৰৰ আকুল শ্রদ্ধা এই নাটত পৰিস্ফুট।

লক্ষ্মী দত্তৰ নাট্যাৱলীৰ প্রধান লক্ষণ

তেওঁৰ কাল্পনিক চৰিত্রসমূহৰ নাম প্রায়েই অর্থ-সঙ্গত। ('সংসাৰ-চিত্ৰ'ত বিৱেক, চঞ্চল, ৰূপহী, বিজুলী প্রভৃতি; 'মুক্তিৰ অভিযান'ত দৌলত, বিজুলী, শলিতা প্রভৃতি)।

তেওঁৰ নাট্যকাহিনী মিলনান্ত, সুখাৱহ, শান্তিপ্রদ। কৰুণ, শৃঙ্গাৰ, হাস্য আদি ৰসৰ কোনোটোৱে প্রাধান্য নাথাকে।

নাট্য-বিনোদ সৃষ্টিৰ বাবে স্বৰচিত গীতপদৰ সলনি তেওঁ প্ৰায় বনগীত, বিহুগীত, ঘোষা-পদ আদিৰ সংযোগ কৰে।

সৰল গদ্য তেওঁৰ আদ্যোপান্ত প্ৰকাশ-মাধ্যম। ছন্দবদ্ধ ৰচনা নাই, কিন্তু পৰিস্থিতি-বিশেষে ৰচনত ওজস্বিতা নোহোৱা নহয়, যেনে—"জ্বলি উঠ আকাশ-বতাহ। স্মৃতি প্ৰতিফলিত হৈ তটিনীৰ নিৰ্মল বুকুত গাওক চিৰদিন তোৰ এই মহান জয়ৰ অমৰ কীৰ্ত্তি। কত বীৰ, কত সংগ্ৰাম, অতীতৰ কত জয়-পৰাজয়, কত উত্থান-পতনৰ বীৰত্ব কাহিনী গঁথা আছে তোৰ এই কুলু-কুলু নিক্বণ সুৰত" ('মুক্তিৰ অভিযান'-'তৰ্পণ')।

একাধিক উপকাহিনী বা বিক্ষিপ্ত ঘটনা-সংযোগ তেওঁৰ নাট্য-বস্তুৰ অন্যতম সম্বল।

দত্তৰ অপ্ৰকাশিত নাট্যাৱলী

(১) পুনৰ্মূষিকো ভৱ—ৰচনাকাল ১৯২০ চনৰ ১৩ আগষ্ট। তেতিয়া তেওঁ প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দি উঠিছে মাথোন। লেখকৰ বন্ধু অতুলচন্দ্ৰ বৰুৱা বি-এৰ যোগেদি নাটখন ৰঙ্গমঞ্চ পালেগৈ আৰু সেই বছৰ দুৰ্গাপূজাত গহীন নাটৰ লগতে অনুৱৰ্ত্তী নাট ৰূপে অভিনীত হ'ল। গাৱঁলীয়া ল'ৰাই বিদেশৰ পৰা শিক্ষা লাভ কৰি ঘৰলৈ উলটি আহি দুখীয়া মাক-বাপেকৰ ওপৰত কেনে জুলুম কৰে আৰু তাৰ কেনে পৰিণাম হয় ইয়াৰে এটা ধেমেলীয়া চিত্ৰ ইয়াত দেখুউৱা হৈছে।

(২) গুৰি-ধৰা মহাসভা—ভণ্ড সাধুৰ সঙ্গত পৰি আমাৰ ধনী-মানী লোক-সকলে কিদৰে লঘু-লাঞ্ছনা ভুগিব লগীয়া হয়, ই তাৰে এটি সুদৰ্শন চিত্ৰ। অঙ্ক সংখ্যা তিনি। ইয়াৰ বিভিন্ন পুৰুষ চৰিত্ৰ, যেনে, তৰ্কপতি (দেখাত মহাপণ্ডিত, ভিতৰি দাং-কটা গভাইত চোৰ), ফেদেলা, কেবেলা, মন প্ৰভৃতি ; স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ, যেনে, লভে, বগী প্ৰভৃতি।

(৩) কুৰুক্ষেত্ৰ—নাটখনি অভিনয় কৰিবলৈ বুলি শিৱসাগৰলৈ নিয়া হৈছিল। কিন্তু অভিনয় হ'ল নে নাই সন্দেহ।

(৪) ঋতুৎসৱ (গীতি-নাটিকা)—ইয়াৰ এটা অঙ্ক ১৯৪১ চনত 'ডিব্ৰুগড় জ্ঞানদায়িনী সভা' আৰু 'জেউতি মৰল'ত অভিনীত হয়। এটা অঙ্ক যোৰহাটৰ 'কল্যাণী সঙ্ঘ'ৰ আলোচনীত প্ৰকাশিত হৈছিল।

(৫) বলিয়া বিহুৱান—১৯৪৮ চনত বঙালী-বিহু উপলক্ষে ডিব্ৰুগড়ৰ 'জেউতি মৰল'ত ইয়াৰ অভিনয় হয় আৰু তাৰ পৰা ওলোৱা 'নৱজ্যোতি' নামৰ আলোচনীত প্ৰকাশ হয়।

(৬) মহিলা সমিতি—ডিব্রুগড়ৰ ছোৱালী হাইস্কুলত ১৯৫৩-৫৪ চনত অভিনীত।

(৭) সেৱিকা—ফ্লোৰেঞ্চ নাইটিঙ্গেলক অৱলম্বন কৰি ধাত্ৰীসকলৰ আদৰ্শ ৰূপে ৰচিত নাট। ডিব্রুগড় মেডিকেল কলেজৰ 'নাৰ্চ'সকলৰ দ্বাৰা অভিনীত।

(৮) ত্ৰাহি মধুসূদন (?)

(কাব্যধৰ্মী নাটৰ ওখ দেউলত)

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা (১৯০৩—১৯৫১ খৃঃ)

(১) শোণিত কুঁৱৰী—(১৯২৫)
(২) কাৰেঙৰ লিগিৰী—(১৯৩৭)
(৩) লভিতা—(১৯৪৮)
(৪) ৰূপালীম—(১৯৬০? ১৯৬১?)
(৫) নিমাতী কইনা—(১৯৬৪)
(৬) সোণ পখিলী—(১৯৬৪)

বহুদিন ধৰি অসমত নিগাজিকৈ বাস কৰি অহা এক আগৰৱালা পৰিয়ালত ১৯০৩ খৃষ্টাব্দত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জন্ম হয়। শৈশৱ কালৰে পৰা কলা-কৃষ্টি-সঙ্গীতৰ দেউলত বিহাৰ কৰি জ্যোতিৰ মন-মন্দিৰত অসমীয়া সঙ্গীতৰ হিল্লোল উঠে। উচ্চ ইংৰাজী স্কুলৰ দশম মান শ্ৰেণীত থকা কালতে তেওঁ 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটখন লিখিছিল। তেতিয়া তেওঁৰ বয়স মাত্ৰ চৈধ্য বছৰ। কলেজীয়া জীৱনত ১৯২১ চনৰ ভাৰতৰ অসহযোগ আন্দোলনে তেওঁৰ অন্তৰত প্ৰবল জাতীয় অনুপ্ৰেৰণা জগাই তোলে। তেতিয়াৰ পৰাই তেওঁ অসমীয়া সংস্কৃতিৰ বৈশিষ্ট্যবোৰ সাহিত্য আৰু সঙ্গীতৰ মাজেদি ফুটাই তুলিবলৈ যত্ন কৰে। সেই সময়ত অসমত হিন্দুস্থানী আৰু বঙালী সঙ্গীতৰ অবাধ ৰাজত্ব। জ্যোতিয়ে বনগীত, বিহুগীত, আইনাম, বিয়ানাম আদি তেওঁৰ নাটবোৰত সন্নিবিষ্ট কৰাৰ বহুল প্ৰয়াস কৰিছিল। ইউৰোপ ভ্ৰমণ কৰি উলটি আহি ১৯৩৩ চনত তেওঁ 'চিত্ৰবন' প্ৰতিষ্ঠা কৰি 'জয়মতী' নাটৰ কথাছবি প্ৰযোজনা কৰে। এয়ে প্ৰথম অসমীয়া কথাছবি। দেশপ্ৰেমত উদ্‌বুদ্ধ হৈ জ্যোতিয়ে সাহিত্য ক্ষেত্ৰৰ পৰা সমাজ আৰু ৰাজনীতি ক্ষেত্ৰত জপিয়াই পৰিছিল; আমাৰ দুৰ্ভাগ্য, এই স্বভাৱ-শিল্পী অসমীয়া ডেকাজন অকালতে কোনোবা অজান ৰাজ্যলৈ চিৰদিনৰ বাবে আঁতৰি যাব লগীয়া হ'ল।

বিংশ শতিকাত ইংৰাজী সাহিত্যত অভিনৱ কাব্যিক নাট কিছুমান ওলায়; ইয়াৰ প্ৰধান পৃষ্ঠপোষক আছিল T. S. Eliot, W. B. Yeats আদি। অসমীয়া সাহিত্যতো সামাজিক নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত জ্যোতি আগৰৱালাই বিংশ শতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকত কাব্যিক অভিব্যঞ্জনা-পুষ্ট আৰু বিক্ষিপ্ত ছন্দিত বচন-মাধ্যমত

এক শ্ৰেণীৰ ভাবগধুৰ আৰু ৰসমধুৰ নাট ৰচনা কৰি এটা শৈল স্তম্ভ স্থাপন কৰি গ'ল। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' ইয়াৰ উজ্জ্বল চানেকি।

শোণিত কুঁৱৰী—এই নাটখনি জ্যোতি প্ৰসাদৰ ছাত্ৰাৱস্থাৰ ৰচনা। পৌৰাণিক নাটৰ গুৰু-গম্ভীৰ বিষয়টোৰেও কিশোৰ নাট্যকাৰৰ হাতত পৰি কৰিসুলভ হিল্লোল তুলিছে। ভাগৱতৰ কাহিনীত উষা (শোণিত কুঁৱৰী)-অনিৰুদ্ধৰ মিলন-মহোৎসৱত শৃঙ্গাৰ ৰস নাই, চন্দ্ৰভাৰতীৰ 'কুমৰ হৰণ'ত একেটা কাহিনীয়েই কিছু ৰসাল হ'ল। পীতাম্বৰৰ 'উষা পৰিণয়'ত এই কাহিনী শৃঙ্গাৰ ৰসেৰে টুপটুপীয়া হৈ পৰিল। জ্যোতিৰ 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ কাহিনীয়ে সঙ্গীত-প্ৰাচুৰ্য্যৰ মাজেৰে আত্মবিকাশ কৰিছে আৰু সেয়ে ইয়াৰ ৰসৰ প্ৰধান উৎস। 'পদুমকলি নাচ'ৰূপী প্ৰাকৃতিক দৃশ্য-সৌন্দৰ্য্যৰ মাজেদি নাট্যকাৰে উষাৰ উথন যৌৱনৰ আভাস দিছে। নাচি নাচি চিত্ৰলেখাই এবাৰ গায়—

"প্ৰাণৰ আৱেগ কধিব নোৱাৰি
পদুমী উৰ্দ্ধমুখ
সেয়ে পদুমীৰ কত জনমৰ
কত কল্পনাৰ দুখ।"

এই চিত্ৰলেখাই উষা-অনিৰুদ্ধৰ মিলন-যজ্ঞৰ প্ৰধান হোত্ৰী। চিত্ৰলেখা সঁচাকৈয়ে চিত্ৰ-লেখা, অদ্বিতীয় শিল্পী ; বাণ চৰিত্ৰৰ প্ৰধান লক্ষণ বিৱাদ আৰু অভিমান। সম-শক্তিশালী প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰৰ অনুসন্ধানত তেওঁ গোটেই নাটখনতে খলক্ লগাইছে। কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তিত মাথোন শ্ৰীকৃষ্ণক প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰূপে লাভ কৰি পৰাজয়কে জয়মাল্যৰূপে গ্ৰহণ কৰি অসাধাৰণ ভক্তিৰ পৰিচয় দেখুৱাইছে আৰু ইয়াতেই নাটকীয় কৌতূহল প্ৰশমিত হৈ চমৎকৃপ্ৰদ হয়। উষা-অনিৰুদ্ধক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই নাট্যবস্তু নিৰ্মিত হৈছে যদিও, বাণৰজাৰ চৰিত্ৰত মাথোন অপৰিসীম শক্তি-সম্পন্ন বীৰ ৰূপে নায়কৰ লক্ষণ আৰোপিত হৈছে।

'শোণিত কুঁৱৰী' নাটখন অসমীয়া "সঙ্গীত বুৰঞ্জীৰ এটা আটাইতকৈ লাগতিয়াল পাত" বুলি নাট্যকাৰে 'পাতনি'ত উল্লেখ কৰিছে। কাৰণ, ইয়াত দিয়া গীত-সমূহ অসমীয়া প্ৰাচীন সঙ্গীতৰ নিদৰ্শন। কিন্তু ইয়াৰ আগতে লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা আদি দুই-এজনে নাটত এনে গীত ব্যৱহাৰ নকৰি থকা নাই (বেজবৰুৱাৰ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ', 'বেলিমাৰ' আদি দ্ৰষ্টব্য)। অৱশ্যে গীতবোৰ নিয়মিত সুৰত গোৱা হৈছিল নে নাই সন্দেহজনক। কিন্তু 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ গীত "অসমীয়া সুৰ"ত গোৱা হৈছিল, 'পদুমকলি' নাচত "বিহুনাচ আৰু ভাওনা-নাচৰ ভঙ্গীৰ সমাৱেশ কৰি দেখুৱা হৈছিল" অৰ্থাৎ এই নাটখনিৰ অভিনয়ে আৰু সঙ্গীত-পৰিৱেশনে এটা নতুন উদ্দীপনা জগাই

তুলিছিল। গতিকে এইবোৰ গুণ 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ ৰূপায়ণ পদ্ধতিৰ বৈশিষ্ট্য বুলিহে ধৰিব লাগিব, ৰচনাৰ নহয়।

কাৰেঙৰ লিগিৰী—কাল্পনিক ৰাজ্য এখনৰ ৰাজকোঁৱৰ সুন্দৰ কোঁৱৰ। মাকে তেওঁক তেওঁৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে কাঞ্চনমতী নামেৰে এগৰাকী ছোৱালীৰ সৈতে বৈৱাহিক সম্বন্ধ ঘটাই দিয়ে। কিন্তু ছোৱালীজনীৰ প্ৰকৃত প্ৰেমিক আছিল অইন এজন ডেকাহে। গতিকে এনে বাধ্যতামূলক মিলনত ডেকা-গাভৰু উভয়ৰে মনত অশান্তি। সুন্দৰে কাঞ্চনমতীৰ পৰা প্ৰেমৰ পৰশ মাত্ৰকে নেপালে। তেওঁৰ মানসিক চাঞ্চল্য তীব্ৰ হৈ পৰিল আৰু কাঞ্চনমতীক তেওঁৰ পূৰ্ব প্ৰেমিক অনঙ্গ ৰামৰ সৈতে নিৰ্বাসন দণ্ড দিলে। সুন্দৰৰ হাতধৰা লিগিৰী শেৱালিৰ সৈতে সুন্দৰ আগৰে পৰা প্ৰণয়াসক্ত। এয়ে কাঞ্চনমতীৰ নিৰ্বাসনৰ মূল হেতু। সুন্দৰে শেৱালিৰ প্ৰেমপ্ৰাৰ্থী হৈ বসুধা কঁপালে। তেওঁ কয়, শেৱালিৰ বাবে তেওঁ নিজৰাৰ পানী সিচিব, নিজৰা শুকুৱাই চাকনৈয়াৰ বুকু ফালি তাইক লাভ কৰিব। শেৱালিয়েও সুন্দৰক অন্তৰ ভৰি ভাল পায়। কিন্তু মিলনত বাধা পৰিল। তেওঁক কুঁৱৰী পাতিলে জানোচা ডাঙৰীয়া সকলে সুন্দৰক ৰজা ভাঙে অথবা হত্যা কৰায়—এনেবোৰ আশঙ্কা কৰি তাই নিজৰাৰ পানীত আত্ম-বিসৰ্জন দিয়ে। প্ৰেমিক কোঁৱৰৰ আশাৰ কলিটি ঠেকতে শুকাল। তামোলৰ বটাটি লৈ, ফুলৰ কুকিটি লৈ কোঁৱৰৰ সোণৰ পালেঙত টোপনিক মাতি আনিবলৈ সপোন-কুঁৱৰী শেৱালি লিগিৰী ছুনাই পৃথিৱীলৈ উলটি নাহিল। বিৰহী কোঁৱৰ নিজানত বহি মূক-মৌনভাৱে উদাস-নেত্ৰে চাই ৰ'ল আকাশখনৰ পিনে, জোনটিৰ পিনে। সুন্দৰৰ শুভ্ৰ বদনখনি ক'লা ডাৱৰ এছাটিয়ে ছাটি মাৰি এন্ধাৰ কৰি পেলালে।

আগৰৱালাই এই সামাজিক করুণৰসাত্ম নাটখনি ৰচনা কৰিছিল তেওঁৰ বিলাত-ভ্ৰমণ কালছোৱাৰ ভিতৰত ; মুদ্ৰণ-কাল ১৯৩৭ চন। ইয়াৰ আগতে অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰায় কুৰিখনৰো অধিক সামাজিক নাট প্ৰকাশ হৈ গৈছে। ইয়াৰ ভিতৰত করুণ-ৰসাত্ম নাটৰূপে 'ৰাম-নৱমী' আৰু 'সেউতী-কিৰণ'ৰ নাম লব পাৰি। দুয়ো-খনতে প্ৰেম-মতলীয়া নায়ক-নায়িকাই বিৰহৰ হুমুনিয়া চাৰি নৰ নাট সামৰিছে। কিন্তু 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ করুণ চিত্ৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ—ইয়াত নায়িকা চিৰদিনলৈ আঁতৰি গ'ল, নায়ক প্ৰেম-অগনিত দহি-পুৰি থাকিল। দ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য, সূক্ষ্ম চৰিত্ৰাঙ্কন। তৃতীয় বৈশিষ্ট্য, ভাষাৰ কাব্যধৰ্মিতা আৰু বিক্ষিপ্ত ছন্দপ্ৰয়োগ।

এই নাটত প্ৰকৃত প্ৰেমৰ মধুময় চিত্ৰ এটি অঙ্কন কৰাত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য্য হৈছে। নায়ক সুন্দৰ কোঁৱৰ অমৰৰ এখন কাল্পনিক ৰাজ্যৰ শাসনত অধিষ্ঠিত ৰাজ-কোঁৱৰ। ইচ্ছা কৰা হলে তেওঁ কত শত যুৱতীৰ সঙ্গ-সুখ লাভ কৰিব পাৰিলে

হৈছেন। কিন্তু কেৱল দৈহিক মিলন-মদিৰা-পানৰ বাবে তেওঁ লালায়িত নহয়। তেওঁ পানীৰ মাজত থকা পদুম ফুলপাহৰ দৰে। পদুম পাহ সততে পানীতেই থাকে, পানীৰ মাজতে ডাঙৰ-দীঘল হয়, কিন্তু পানীয়ে তাক স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰে। তেওঁ ৰমণী ৰাজ্যত আজীৱন আহাৰ-বিহাৰ কৰি থাকিলেও, ৰমণীৰ দৈহিক সৌন্দৰ্য্যই তেওঁক স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰে। এবাৰ অনঙ্গক তেওঁ কয় "পদুম পাতৰ পানীৰ দৰে তিৰোতা মোৰ জীৱনলৈ আহিলে-গ'লেও মোক তিয়াব নোৱাৰে" (৫ম অঃ ২য় দৃঃ)। তেওঁ বিচাৰে সুন্দৰীৰ মন-মন্দিৰত মধুৰ মিলন, আধ্যাত্মিক জগতত পৱিত্ৰ সঙ্গম। ইয়াৰ বাবে, আৱশ্যক হলে, তেওঁ প্ৰলয়ৰ সৃষ্টি কৰিব, "সমাজৰ আবৰ্জনা ধুই সমাজক নিৰ্মল আৰু পৱিত্ৰ" কৰিব—এয়ে তেওঁৰ নীতি। প্ৰকৃত প্ৰেমে জাতি-ধৰ্ম নামানে। সেয়েহে বুঢ়া গোহাঁইৰ জীয়েক কাঞ্চনমতীক তেওঁ প্ৰত্যাখ্যান কৰি সাধাৰণ কাৰেঙৰ লিগিৰী শেৱালিৰ বাবে উত্ৰাৱল হৈ পৰে ; অথচ, তাই তেওঁৰ সাধাৰণ হাত-ধৰী লিগিৰী মাথোন। বিশ্ব-সাহিত্যৰ দিগন্ত-প্ৰসাৰী শাখা-প্ৰশাখাবোৰত এনে পটন্তৰৰ অভাৱ নাই। প্ৰাচ্য সাহিত্য পুৰাণ-মহাভাৰত-ৰামায়ণ, পাশ্চাত্য সাহিত্য ওডিচি-ইলিয়েদ, মুখ-বাগৰা লৌকিক সাধুকথা-ৰূপকথা—এনেবোৰ প্ৰেম-কাহিনীৰে ভাৰাক্ৰান্ত। ৰমণীৰ প্ৰেম-ফিৰিঙতিয়ে খাণ্ডৱ দাহ কৰিব পাৰে।

সুন্দৰ কোঁৱৰৰ প্ৰেমত বাস্তৱতা আছে, প্ৰকৃতিৰ অনিবাৰ্য্য দুৰন্ত প্ৰেৰণা আছে ; কিন্তু তাত অনুকৰণীয় বিষয় নাই। শাসনত অধিষ্ঠিত কোঁৱৰ স্বৰূপে তেওঁৰ কাৰ্য্যত স্বেচ্ছাচাৰিতা আছে, ৰাজ-মৰ্য্যাদা-অনুকূল বিচাৰ নাই। সেয়েহে নিৰপৰাধিনী আজলী গাভৰু কাঞ্চনমতীয়ে নিৰ্বাসন দণ্ড ভুগি শেষত আত্মহত্যাৰে স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলাব লগীয়াত পৰিল। উত্তুঙ্গ প্ৰেমৰ উতলা ঢৌত উটি-ভাহি কোঁৱৰে ৰাজশক্তিৰ অপপ্ৰয়োগ কৰিলে, তাত বাস্তৱতা আছে, নাটকীয় সংঘাতৰ বীজ আছে, বিষাদাত্মক নাটৰ বিষ-উদ্‌গিৰণৰ উৎস আছে। ইয়াকে লৈ নাটখানক বিশ্ব সাহিত্যৰ বেদীত থিয় কৰাই জুখিমাখি চাব পাৰি। বিশ্ব-সাহিত্যত বিধে বিধে পৰিব্যাপ্ত প্ৰেমমূলক কাহিনীগত বিবাদ-বিশৃংখলাৰ সৈতে ইয়াৰ যি সূক্ষ্ম সাদৃশ্য আছে, সেয়ে ইয়াৰ মান সু-উচ্চ স্তৰলৈ নিব পাৰে। ইয়াত যি সংঘাত দেখুওৱা হৈছে, সি নিকপকপীয়া সমাজ এখনৰ বিৰুদ্ধে পৰিবৰ্ত্তনশীল স্বাধীনচিন্তীয়া মুক্ত মন এটিৰ চিৰন্তন অবিচ্ছিন্ন সংঘাত।

প্ৰতিজ্ঞা-পালনত সুন্দৰ কোঁৱৰ ভীষ্ম-প্ৰতীম, অথচ বিষম প্ৰেমিক। বিৰহ-বিষধৰৰ তীব্ৰ দংশনত, বাসনা-কামনাৰ তীব্ৰ আঘাতত তেওঁৰ তনু-মন চিৰদিন জৰ্জৰিত। কোন হনুমন্তই বিশল্যকৰণী আনি এই বিষ নমাব পাৰিব। ইয়াত চিন্তাৰ বিপুল খোৰাক আছে, সমিধান নাই।

শেৱালিৰ চৰিত্ৰত সতী সাধ্বী তিৰোতাৰ লক্ষণ সম্পূৰ্ণভাবে ব্যাপ্ত। ৰাজমাও

আৰু অনঙ্গ প্ৰাচীন সমাজপন্থী। বপুৰা সবল হাস্যৰসৰ ভূমুক। বাকীবোৰ চৰিত্ৰও সজীৱ কল্পনাৰ সবল চিত্ৰ।

লভিতা—নাটখনৰ বিষয়বস্তু ১৯৪১ চনৰ শেষত শালনি 'এয়াৰ্ ফিল্ড্'ত হোৱা ঘটনা এটাৰ পৰা আহৰণ কৰা হৈছে। তেতিয়া বৃটিছৰ বিৰুদ্ধে অসম তথা ভাৰতবাসীয়ে দুৰ্ঘোৰ বিদ্ৰোহ আৰম্ভ কৰিছে। শালনি বিমানঘাটিৰ লগা-লগি অসমীয়া গাওঁ এখনৰ মানুহ বিলাকক তাৰ পৰা উঠি যাবলৈ মিলিটেৰীয়ে আদেশ জাৰি কৰে, কিন্তু বহুত মানুহৰ কেনিও যাবলৈ উপায় নোহোৱাত, মিলিটেৰীয়ে বন্দুক চলাবলৈ বাধ্য হয় আৰু কেবাগৰাকী তিৰোতাই গুণ্ডা চিপাহীৰ পিস্তলৰ আগত বুকু পাতি থিয় হৈ অসীম সাহসিকতাৰ পৰিচয় দিয়ে। অনেক অসমীয়া ছোৱালী এই সময়তে মিলিটেৰীৰ অত্যাচাৰৰ কবলত পৰে, বহুতে 'নাৰ্চ্' ৰূপে যুদ্ধৰ কামত ভৰ্ত্তি হৈ বিদেশলৈও যাব লগীয়া হয় আৰু জীৱনৰ নানা তিতা-কেঁহা অভিজ্ঞতা লাভ কৰিব লগীয়াত পৰে।

অসমত দৰাচলতে ঘটি যোৱা এনে ঘটনাৰ আলম লৈয়ে নাট্যকাৰে গোলাঘাটত 'লহৰজান এৰোড্ৰাম'ৰ ওচৰৰ গাওঁ এখনত বাণেশ্বৰ বৰুৱাৰ ঘৰ দেখুৱাইছে; বৰুৱাৰ শিক্ষিতা ৰূপহী গাভৰু লভিতা। মিলিটেৰীয়ে তেওঁলোকক গাওঁ এৰি গুচি যাবলৈ কোৱাত লভিতাই 'নেযাওঁ', বুলি একগুঁয়া ভাবে প্ৰতিবাদ কৰে। উপায় নেপাই অসমীয়া এ-আৰ-পি কেপ্টেইন গোলাপে লভিতাক মৌজদাৰৰ ঘৰত আত্মৰক্ষাৰ বাবে থৈ আহে; কিন্তু গিৰিহঁতৰ কেটেৰা-জেঙেৰা মাত আৰু আচাৰ-ব্যৱহাৰত অতিষ্ঠ হৈ স্বাধীনচিতীয়া লভিতা কিছুদিন পিছতে সেই ঘৰ ত্যাগ কৰি গুচি যায়। যাওঁতে বাটত দুষ্ট মিলিটেৰীয়ে তাইক ধৰি মুখত সোপা দি অসৎ অভিপ্ৰায়েৰে জোৰ-জুলুম কৰি যাব ধৰিছে, এনেতে অসমীয়া পুলিচ এ-এচ্-আই এজনে তাইক দেখি ৰক্ষা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। ঠিক এই সময়তে ইলাহী বকছ্ নামেৰে বুঢ়া অসমীয়া মুছলমান এজন সেই বাটেদি যায় আৰু অনাথিনী লভিতাক নি নিজৰ ঘৰত আশ্ৰয় দি ৰাখেগৈ। মুছলমানৰ ঘৰত হিন্দু ছোৱালীয়ে সুখেৰে দিন কটাব ধৰিলেগৈ। এদিন গোলাপ আহি লভিতাক নিজে আশ্ৰয় দিয়াৰ কথা উন্মুকিয়ায়, কিন্তু সমাজৰ ভয়ত সঙ্কোচ বোধ কৰে। লভিতাই গোলাপৰ সংকীৰ্ণ মনোবৃত্তিক নিন্দা কৰি উচাৎ মাৰি গুচি যায় আৰু ধাত্ৰী বিদ্যা প্ৰশিক্ষণ লয়গৈ। ইয়াৰ পিছত কহিমাত তেওঁৰ চাকৰি হয়। তাত কিছুদিন চাকৰি কৰাৰ পিছত অন্যান্য কেইজনমান অসমীয়া সৈন্যৰ সৈতে লভিতা জাপানীৰ হাতত বন্দী হয় আৰু উত্তৰ বৰ্মাৰ উৰাজাহাজৰ ঘাটি এটাত থাকিব লগীয়াত পৰে। সেই ঠাইতে 'আজাদ হিন্দ্ ফৌজ'ৰ অসমীয়া লেফ্টেনেণ্ট্ বৰুৱা আছে। তেওঁ লভিতাক

আদি কৰি অসমীয়া আটাইকেইজন বন্দীক বুজনি দি—তেওঁৰ 'আজাদ হিন্দ্ ফৌজ'ত ভৰ্ত্তি কৰি ভাৰতৰ স্বাধীনতা ৰক্ষাৰ বাবে যুদ্ধত যোগ দিবলৈ কহিমালৈ লৈ আহে। এই কহিমাতে বৃটিছ সৈন্যৰ সৈতে সন্মুখ সংগ্ৰামত যোগ দি লভিতাই মৃত্যু বৰণ কৰে।

এই নাটখন নায়িকা-প্ৰধান। লভিতাক অৱলম্বন কৰি কাহিনীভাগে ভালেখিনি আগ বাঢ়িছে। লভিতা কেন্দ্ৰ চৰিত্ৰ। গল্প-সদৃশ এই নাটখনৰ ঘটনাসমূহত বিৰুদ্ধধৰ্মী কেন্দ্ৰ চৰিত্ৰ এটা নোহোৱাত আৰু প্ৰাসঙ্গিক কাহিনী নথকাত, মূল ঘটনা-পৰিসমাপ্তিয়ে নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব বেছি দেখুৱাব পৰা নাই। কিন্তু আদিৰ পৰা অন্তলৈকে প্ৰায় প্ৰতিটো দৃশ্যত ভীতিজনক বহিঁদৃশ্য আৰু সঙ্গীতৰ যোগেদি নাটকীয় কৌশল প্ৰদৰ্শন ৰীতি ভালেখিনি চকুত পৰে। বাস্তৱ, অথচ অসামান্য দৃশ্য একোটা অৱতাৰণা কৰি জ্যোতিয়ে তাত সঙ্গীতৰ ঢৌ তুলিছে।

লভিতা নিৰ্মল চৰিত্ৰৰ সাহসী অসমীয়া গাভৰু; তাই দেশপ্ৰেমিকা, উদাৰ-মতি, উন্নত-চৰিত্ৰা। পুলিচ চাহাবে বেয়নেট্ টোৱাই ধৰাতো তাই নিৰ্ভীক ভাবে কয়—"গোটেই বৃটিছ গৱৰ্ণমেণ্টৰ বন্দুক বৰটোপ আনিলেও চাহাব, এই ভেটিৰ পৰা এক খোজো আঁতৰ কৰিব নোৱাৰা। জীয়াই থাকো মানে মোৰ ভেটি, মোৰ ঘৰ, মোৰ মাটি, মোৰ দেশ—ইয়াত মোৰ মাতিবৰ অধিকাৰ আছে" (১ম অঙ্ক ৩য় দৰ্শন)। শেষত 'আজাদ হিন্দ্ ফৌজ'ত ভৰ্ত্তি হৈ বৃটিছৰ বিৰুদ্ধে কহিমাত যেতিয়া তাই ৰণ-ৰঙ্গিনী মূৰ্ত্তি ধৰি হাতত বন্দুক লৈ থিয় দিয়ে, তাতে তাইৰ সাহস আৰু বীৰত্বৰ চৰম নিদৰ্শন দেখা যায়। সৈন্যবোৰৰ প্ৰতি তাই কয়—"এখোজো পাছলৈ নাহিবা। আজিৰ যুদ্ধ জিকিবই লাগিব। যুদ্ধ কৰা, যুদ্ধ কৰা—প্ৰাণপণে শত্ৰুক ধ্বংশ কৰা। আগ বাঢ়া জয়হিন্দ্ জয়হিন্দ্" (৫ম অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শন)। বৃটিছৰ মেছিন্ গানৰ গুলিত তাইৰ প্ৰাণবায়ু উৰি যায়; মৃত্যুৰ শেষ নিশ্বাস ত্যাগ কৰাৰ সময়ত তাইৰ মুখত যি কেইষাৰ কথা ওলাল, সি তাইৰ দেশপ্ৰেমৰ উজ্জল চানেকি। লগৰ মাৰ্চ ছুজনীক কয়—"যাবৰ সময়ত মোৰ অসম আইৰ মাটিৰে কপালত এটা ফোঁট দিয়া—মোৰ দেশৰ মাটিৰ ফোঁট—···মই যাবৰ সময়ত অসমৰ সুৱদি-সুৰীয়া মাত এটা শাই শুনোৱা অসমৰ সুৱদি মাত—অসমৰ সুৰীয়া মাত······" (৫ম অঙ্ক ৪ৰ্থ দৰ্শন)।

উদাৰ উন্নত স্বাধীন মনৰ ছোৱালী তাই। মৌজাদাৰনীৰ এষাৰো কটু্া কথা তাই সহিব নোৱাৰে। গোলাপে তাইক তাত লৈছিল আশ্ৰয় লবলৈ, মৌজাদাৰনীৰ গালি খাবলৈ নহয়, তাই তেওঁলোকৰ ঘৰত "বান্দী খাটিবলৈ অহা নাই"। আজি তাই লুইতত জাপ দি মৰিব, তথাপি তেনে সংকীৰ্ণ মনোবৃত্তিৰ মানুহৰ ঘৰত নেথাকে। মুছলমান হলেও ইলাহী ৰকচৰ আদৰ-সমাদৰত তাইৰ প্ৰাণে শান্তি পায়, ইলাহীৰ

মহত্ত্ব দেখি কৃতজ্ঞতাৰ ভৰত তাইৰ মন দোঁ খাই পৰে। গোলাপে যেতিয়া নিজে নিজক "আজিকালিৰ ডেকা" বুলি কৈ গৌৰব কৰি তাইক আশ্ৰয় দিয়াৰ প্ৰস্তাব কৰে, অথচ লগতে মুছলমান-আশ্ৰিতা বুলি সংকোচ ভাব দেখুৱায়, লভিতাই গোলাপক ধিক্কাৰ দি মুখৰ মাত বন্ধ কৰি থলে এই বুলি "সমাজৰ বৰমূৰীয়া ধৰ্ম্মধ্বজ সকলৰ গৰিহণা শাও খাবলৈ তুমি যাব নালাগে। তুমি যিয়েই হোৱা কিন্তু তুমি আজিৰ ডেকা নোহোৱা। তোমাৰ গাওঁ লৈ তোমাৰ মানুহ লৈ তোমাৰ গাঁৱৰ নিয়ম কাৰণ লৈ তোমাৰ সমাজ লৈ, তোমাৰ জাত লৈ তুমি থাকা। কিন্তু কাবো আগত নকবা তুমি আজিৰ ডেকা বুলি, নকবা, নকবা।

(৩য় অঃ ২য় দৰ্শন)।

ৰূপালীম—জুনাফা নামেৰে এজন ৰুকমী বুঢ়াৰ ৰূপালীম নামেৰে এজনী গাভৰু জীয়েক আছে। গাঁৱৰে ৰুকমী ডেকা মায়াৰ'ই তাইক বিয়া কৰাবলৈ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰা দেখি জুনাফাই কয় যে সি তাৰ শক্তিৰ পৰিচয় দেখুৱাব পাৰিলেহে তাইক বিয়া কৰাব পাৰিব। এটা বাঘ মাৰি তাৰ মূৰটো আনি জুনাফাক দেখুৱাব লাগিব—এয়ে হ'ল পণ। সেইমতে মায়াৰ'ই এদিন চিকাৰ কৰি বাঘৰ মূৰ এটা জুনাফাৰ আগত পেলাই দিলেহি। এনেতে মণিমুগ্ধৰ সেনাপতি বেণথিয়াঙে আহি কয়, সেই বাঘটো তাৰহে চিকাৰৰ বাঘ। প্ৰান্তদেশৰ অধিপতি মণিমুগ্ধও আহি বেণথিয়াঙৰ কথাহে সমৰ্থন কৰিলে। তেতিয়া ক্ৰোধত অধীৰ হৈ মায়াৰ'ই বেণথিয়াঙক আক্ৰমণ কৰে। মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ ৰূপত মুগ্ধ হৈ তাইক অঙ্ক-শায়িনীৰূপে পাবলৈ আশা কৰি জুনাফাৰ ওচৰত নিৱেদন জনায়। কিন্তু জুনাফা মান্তি নহল আৰু মণিমুগ্ধই বলেৰে তাইক বেণথিয়াঙৰ হতুৱাই ধৰাই লৈ গুচি যায়। জুনাফাই এই বিষয়ে ৰুকমী ৰজাক গোচৰ দিয়ে। ৰজা আচৰিত; কিয়নো কেইদিনমান আগতে মাথোন ৰজাৰ ভনীয়েক ইতিভেনক মণিমুগ্ধই বিয়া কৰাব বুলি প্ৰতিশ্ৰুতি দিছিল। ইতিভেনে বিশ্বাসঘাতকতাৰ কথা জানিব পাৰি ৰজাক ক'লে যে এনে নীচমতি মানুহ এটাৰ লৈতে তাই বিবাহ-পাশত কেতিয়াও আবদ্ধ নহব, বৰঞ্চ, সেই পুৰুষৰ লৈতে যুদ্ধ দিব। ৰুকমী ৰূপহীৰ সতীত্ব ৰক্ষা কৰিবৰ উদ্দেশ্যে তাই গোটেই ৰুকমী ডেকাসকলক উত্তেজিত কৰি তুলিলে; ৰজাই সিংহাসন ত্যাগ কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল।

মণিমুগ্ধ ৰূপালীমৰ ৰূপত বন্দী হৈ তাইৰ ৰূপ উপভোগ কৰিবলৈ উত্ৰাৱল সঁচা, কিন্তু ৰূপালীমে তেওঁক স্পৰ্শকে কৰা নাই। এদিন নিশা শয়ন-কক্ষত ৰূপালীমৰ সৌন্দৰ্য্য-মাধুৰী চাই চাই কামাৰ্ত্ত মণিমুগ্ধ চঞ্চল হৈ পৰিছে; এনেতে সুসজ্জিত সৈন্য এদল লৈ ইতিভেন দুৱাৰ মুখত উপস্থিত। মণিমুগ্ধই ইতিভেনক শয্যালৈ

মাতি নিয়ে, কিন্তু তাইৰ উদ্দেশ্য বুজিব পাৰি দোধোৰমোৰত পৰে; বেণথিয়াং সোমাই আহি ইতিভেনৰ হাত এখন সোণৰ শিকলিৰে বান্ধি মণিৰ হাতত দিয়ে। মণিয়ে ইতিভেনৰ হাতত ধৰিব খোজোতেই তাই বিক্ষুব্ধা বাঘিনীৰ দৰে জাপ মাৰি উঠে। বেণাথিয়াঙে মণিক জনায় যে কাৰেঙৰ কেউপিনে ৰুকমী সৈন্য। মণিমুগ্ধই বেণথিয়াঙক হুকুম দিয়ে গোটেই ৰুকমী ৰাজ্য পুৰি ছাই কৰি পেলাব লাগে। ইতিভেনে কোঠাৰ ভিতৰত মণিক সোণৰ শিকলিৰে এনেভাৱে প্ৰহাৰ কৰে যে সি অজ্ঞান হৈ পৰিল। শেষত তাইক বন্দীশালত নি থবলৈ চন্তৰীইঁতক আদেশ দিয়ে। ৰাজ্যৰ আশা পৰিত্যাগ কৰি ৰুকমী-ৰজা কটিকা পান কৰি উন্মত্ত হৈ আছে। এনেতে ৰূপালীম আৰু মায়াৰ' ছুয়ো ধৰাধৰিকৈ আহি তেওঁৰ আগত উপস্থিত। ৰূপালীমে পানী খাবলৈ জিৰাব ধৰোতেই বেণথিয়াঙে আহি দুয়োকে আগচি ধৰে আৰু ৰূপালীমক ধৰি মণিমুগ্ধক অৰ্পণ কৰেগৈ। নিশা মণিমুগ্ধৰ শয়ন-কক্ষত নৱ-দম্পাত মণিমুগ্ধ আৰু ৰূপালীম। জুনাকা আৰু মায়াৰ' আদি কেবাজনকো মণি-মুগ্ধই প্ৰাণদণ্ডৰ আদেশ দিয়া বুলি জানিব পাৰি ৰূপালীমে হুকুহুকুকৈ কান্দিব ধৰে। মণিয়ে কয় যে তাই যদি তেওঁক তাইৰ শৰীৰটো অৰ্পণ কৰে, মায়াৰ', জুনাকা ইতিভেন আদি সকলো বন্দীকে তেওঁ এৰি দিব। তাই যি লাগে তাকে কৰিব বুলি কোৱাত তেওঁলোকক মুক্তি দিয়া হ'ল আৰু মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ ৰূপ-যৌৱন ভোগ কৰিবলৈ উন্মাৱল হৈ পৰিল। কিন্তু তাই অচল, অটল, অচেতন। তাই থৰ্ থৰ্ কৈ কঁপিব ধৰে, মুখমণ্ডল শেঁতা পৰি যায়। এনেতে ৰাতি পুৱাল, মণিয়ে তাইক মুক্তি দিলে। ইপিনে ৰূপালীমৰ ঈৰ্ষাত ইতিভেন জ্বলি-পুৰি মৰে আৰু তাইক জীয়াই জীয়াই পুৰি মাৰিবলৈ ৰুকমী সৈন্যই দিহা কৰে। চিতাত জুই জ্বলি উঠিল। চাওঁতে চাওতে নীৰৱ নিৰ্দোষ নাৰীৰত্ন এটি ছাইৰ সৈতে শূন্যত মিলি গ'ল।

নাটখনৰ বিষয় বীৰ মায়াৰ'। তেওঁ সাধাৰণ চিকাৰী হলেও, ধীৰ, স্থিৰ, নিৰ্ভীক আৰু নীতি-পৰায়ণ। আজীৱন ৰূপালীমৰ পাণি-প্ৰাৰ্থী হৈয়েই এই ৰুকমী ডেকাই ৰজাৰ হাতত প্ৰাণদণ্ডৰ আদেশ বীৰত্বে গ্ৰহণ কৰিব লগীয়া হয়।

নিমাতী কইনা—(বা ৰূপকোঁৱৰ) লৌকিক সাধুকথাৰ ভেটিত তৰা এই ছন্দবদ্ধ গীতি-নাটিকাখনি নাট্যকাৰৰ মৃত্যুৰ পিছতহে প্ৰকাশ হয়—জানুৱাৰী, ১৯৬৪ চন। ছটা মাথোন চুটি-চুটি দৃশ্যৰ ভিতৰতে ৰতনপুৰৰ ৰজাৰ জীয়েক নিমাতী আইদেওক নাট্যকাৰে "জ্যোতি দেশ"ৰ "ৰূপকোঁৱৰ"ৰ সৈতে সাক্ষাত কৰাইছে আৰু শেষত মূক ছোৱালীটিৰ মুখৰ মাতষাৰ উলিয়াইছে। কাহিনী-ভাগক সাধুকথা বুলি ৰূপকথা বা ৰূপক বুলিব পাৰি। ৰূপকোঁৱৰ চিৰসুন্দৰৰ প্ৰতীক, শিল্প,

সাধক; নিমাতী কইনা কলা-লক্ষ্মীৰ প্ৰতীক, মানৱ সভ্যতাৰ অধিষ্ঠাত্ৰী দেৱী কলালক্ষ্মী। নিমাতী কইনা-ৰূপী কলালক্ষ্মী চিৰসুন্দৰৰ আশাশুধীয়া সেৱক, চিৰ-সুন্দৰৰ সাধনাৰ বলতহে তাই জাগ্ৰত হৈ উঠিল, হাঁহিলে, মাতিলে, নৃত্য-গীতেৰে পৃথিৱীক আমোদিত কৰিলে। সঙ্গীতৰ অলৌকিক শক্তিৰ ই এটি জ্বলন্ত উদাহৰণ। লৌকিক কাহিনীত স্থান-কালৰ নিৰ্ণয় কৰিবলৈ টান; বহুক্ষেত্ৰত ই নিৰপেক্ষ। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই ১৯১৩ চনতেই ‘নিমাতী কন্যা’ নামেৰে এটি কবিতা লিখিছিল আৰু তাত তেওঁ কলা-সেৱী কোঁৱৰজনক “কমতাপুৰৰ কোঁৱৰ” বুলিহে উল্লেখ কৰিছে। গতিকে এই নাটত উল্লিখিত “জ্যোতি দেশ” আৰু “ৰূপকোঁৱৰ” একপক্ষে নাট্যকাৰৰ ব্যক্তি-কেন্দ্ৰিক নামাকৰণ বুলি ধাৰণা হয়; অইন পক্ষে, ই কবিকল্পনাৰ চিৰ জ্যোতিষ্মান দেশ আৰু “জোনাকী কাৱেঙ”ৰ চিৰসুন্দৰ ৰূপৱন্ত ৰাজকোঁৱৰ।

নাটখনিত ‘আৰম্ভ’ৰ পৰা শেষ পৰ্য্যন্ত নায়িকা নিমাতী কইনাৰ মাতষাৰ উলিয়াবলৈ নানা ‘প্ৰযত্ন’ কৰা হৈছে; তথাপিও মাত নাই। এয়ে নাটকীয় কৌতূহলৰ মূলাধাৰ। ৰূপকোঁৱৰ (বীণৰ'ৱাগী)ৰ অভিনৱ ছন্দ-ভৰা কণ্ঠ-সঙ্গীতত একেবাৰে শেষ মুহূৰ্ত্তত মাথোঁ নিমাতীৰ মাত ওলাল। নাট্য-কাহিনীৰো ‘পৰি-সমাপ্তি’ ঘটিল।

সোণ পখিলী—জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অকাল আকস্মিক মৃত্যু হোৱা বাবে তেওঁৰ বহুতো আধৰুৱা ৰচনা আঁচনি-তৰা অৱস্থাতে থাকি গ'ল। এই শিশু নাটিকাখনিও এনেবিধৰে অন্যতম। প্ৰকাশৰ সুবিধাৰ বাবে এই অসমাপ্ত অংশ সমাপ্ত কৰিলে অইন এগৰাকি অসামান্য নাট্য-শিল্পী অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই। এই প্ৰসঙ্গত “মুখবন্ধ”ত হাজৰিকাই যি দুআষাৰ লিখিছে, সেয়ে নাটিকাখনিৰ কিঞ্চিৎ পৰিচয় দাঙি ধৰিছে— “এই নাটিকাখনিৰ কবিয়ে ১ম আৰু ২য় পট দুটাহে সম্পূৰ্ণ কৰিছিল। ৩য় পটৰ ৰাওনাবিলাকৰ গীতটোলৈকে শিতানত অসুৰৰ দেশ বুলি কেৱল লিখি ৰাখিছিল আৰু ৫ম পটৰ শিতানত নাটকীয় নিৰ্দ্দেশখিনি লিখা আছিল মাথোন। এতিয়া এই নাটখনি বিকলাঙ্গ আকাৰেৰে প্ৰকাশ কৰাটো অনুচিত হ'ব বুলি ভাবি আমি কবিয়ে এৰি যোৱা সমলতে ভেজা লৈ বাকী থকা অংশ লিখি দি জোৰা-তাপলি মাৰি নাটখনি সম্পূৰ্ণ কৰিলোঁ।”

জন্মদাত্ৰী মাতৃৰ অভাৱত স্তন্যপায়ী কেচুৱাৰ যি অৱস্থা হ'ব পাৰে, ‘সোণ পখিলী’ৰো যে তেনে হোৱা নাই কোনে ক'ব। তথাপিও অলপ অঙ্গীৰ পৰিচয় দিব নোৱাৰা নহয়। ‘নিমাতী কইনা’ৰ দৰে ইও এখনি ৰূপক। সোণ-আলসুৱা সোণপখিলী প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য্যৰ অপৰূপ প্ৰতীক। প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য্য উপভোগ

সকলোৰে পক্ষে সহজ-সাধ্য নহয়। কবি-শিল্পীৰ সাধনাৰ সৌধত মাথোন ই ৰূপে-ৰসে-গন্ধে ছন্দে-ছন্দে অঙ্কিত হয়; সঙ্গীতৰ অলৌকিক প্ৰভাৱত 'নিমাতী কইনা'ৰ মাত ওলোৱাৰ দৰে "কবিতাকুমাৰ"ৰ হাতত "কল্পিতা" আৰু "ছন্দিতা"ৰ নাচোনতহে মৰম-আকলুৱা সোণপখিলীয়ে পাখি মেলি আগবাঢি যায় আৰু আনন্দ-মুখৰ হৈ মধুৰ পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰে। কিন্তু 'নিমাতী কইনা'ৰ নাটকীয় কলা-কৌতূহল 'সোণ পখিলী'ত ভালেখিনি হ্ৰাস পাইছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্যাৱলীৰ প্ৰধান লক্ষণবোৰ

তেওঁৰ নাটত নতুনত্বৰ সন্নিৱেশ প্ৰচুৰ—সাঙ্গীতিক পৰিৱেশ সৃষ্টি আৰু চৰিত্ৰ সৃষ্টিত ই স্পষ্ট।

কাব্য-ধৰ্মিতাই তেওঁৰ নাটবোৰত ঠায়ে-ঠায়ে অবাস্তৱ পৰিস্থিতি একোটা সৃষ্টি কৰি কাহিনীভাগক লৌকিক জগতৰ পৰা ভালেখিনি আঁতৰলৈ টানি লৈ যায়।

সামাজিক নাট কৰুণৰসাত্ত কৰি তেওঁৰ বিপ্লৱী মনটোৱে নিৰাশাৰ হুমুনিয়া পেলায়; তথাপি সমাজৰ প্ৰচলিত প্ৰথা তেওঁ কোনোমতেই মানিব নোখোজে। তেওঁ অগ্নিযুগৰ কিৰিঙতি। ইয়াকে অইন ভাষাত নাট্যকাৰৰ আদৰ্শ আৰু বাস্তৱৰ সংঘাত বুলিব পাৰি।

লৌকিক গীত-মাতৰ প্ৰাচুৰ্য্যাই তেওঁৰ নাট্যাৱলীত লৌকিক পৰিৱেশৰ যুগমীয়া পৰশ পেলাইছে।

তেওঁৰ নাটবোৰ নায়িকা-প্ৰধান আৰু সেয়েহে নায়িকাৰ নামেৰেই নাটৰ নামাকৰণবোৰ সাৰ্থক হৈছে।

তেওঁৰ নায়িকা প্ৰায়েই প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যাতা যুৱতী। এই প্ৰত্যাখ্যানৰ পৰিণতি ঘটিছে মৃত্যুত। ('কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত শেৱালি, 'লভিতা'ত লভিতা, 'ৰূপালীম'ত ৰূপালীমৰ চৰিত্ৰ দ্ৰঃ)। নায়িকাসকল অল্পভাষী, অথচ, নাট্য-বস্তুৰ মূল উৎস।

বাস্তৱ-ধৰ্মী হলেও, তেওঁৰ সামাজিক নাটবোৰ কিংবদন্তিমূলক আনুষঙ্গিক দৃশ্য-সংযোগত হঠাতে কেতিয়াবা অবাস্তৱ বা পৌৰাণিক যেন হৈ পৰে। ('কাৰেঙৰ লিগিৰী'ত সুন্দৰ কোঁৱৰে কাঞ্চনমতীক যে নিষ্ঠুৰ নিৰ্বাসন দণ্ড দিলে, তাত প্ৰাচীন যুগৰ স্বেচ্ছাচাৰী ৰজাৰ লক্ষণ আছে। সেইদৰে 'ৰূপালীম'ত মায়াৰ'ই বীৰত্ব পৰিচয় দি ৰুকমী গাভৰুৰ পাণি-প্ৰাৰ্থী হোৱা, ৰূপালীমৰ জীৱন্ত অগ্নিদাহ—এইবোৰ প্ৰাচীন বা কিংবদন্তিমূলক ৰীতি-সদৃশ। 'নিমাতী কইনা' সম্পূৰ্ণ লোক-কথা বা কিংবদন্তিমূলক। 'সোণ পখিলী' অবাস্তৱ)।

তেওঁৰ তিনিওখন পূৰ্ণাঙ্গ সামাজিক নাটৰ নায়ক বিষণ্ণ বীৰ ('লৈৰিক লিগিৰী';

'কাবেঙৰ লিগিৰী'ত সুন্দৰ কোঁৱৰ, 'লভিতা'ত গোলাপ আৰু 'ৰূপালীম'ত মায়াৰ' ইয়াৰ উদাহৰণ)।

ব্যাপক গীতি-ধৰ্মিতা আৰু বিষণ্ণভাবে হাস্যৰসক কোনো ঠাইতে প্ৰাধান্য দেখুৱাবলৈ সুযোগ দিয়া নাই ('শোণিত কুঁৱৰী'ৰ কুঁজী, 'কাবেঙৰ লিগিৰী'ৰ বপুৰাৰ চৰিত্ৰ-গত হাস্যৰস নামমাত্ৰ) ; সেইদৰে সমাজ-চিত্ৰই পৌৰাণিক চিত্ৰক মূৰ তুলিবলৈ দিয়া নাই। তেওঁৰ একমাত্ৰ পৌৰাণিক নাট 'শোণিত কুঁৱৰী'ও সামাজিক বোলেৰেহে ৰং-চঙীয়া।

(ৰূপক আৰু প্ৰতীক-ধৰ্মী নাটৰ গোপন ৰক্ষত)

কীৰ্ত্তিনাথ বৰদলৈ (১৮৮৭-১৯৫২ খৃঃ)

মুক্তিনাথ বৰদলৈ (১৯১০—)

(১) বাসন্তীৰ অভিষেক (১৯৩০)
(২) লুইত কোঁৱৰ (১৯৩০)
(৩) সুৰ-বিজয় (১৯৩৪)
(৪) মেঘাৱলী (১৯৫২)

এই চাৰিখন নাটৰ যুটীয়া ৰচক কীৰ্ত্তি বৰদলৈ আৰু মুক্তি বৰদলৈ।

(১) অৱলম্বন (১৯৩৮)
(২) ভক্ত প্ৰহ্লাদ (১৯৪৯)
(৩) ব'ৰাগী (১৯৫৪)
(৪) শিশু গান্ধী (১৯৬৩)

এই চাৰিখনৰ ৰচক মুক্তি বৰদলৈ।

১৮৮৭ খৃষ্টাব্দত মঙ্গলদৈ মহকুমাৰ কুকৰা গাওঁত কীৰ্ত্তি বৰদলৈৰ জন্ম। গুৱাহাটীৰ পৰা এণ্ট্ৰেঞ্চ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ তেওঁ কিছুদিন মঙ্গলদৈ হাইস্কুলত শিক্ষকতা কৰিছিল। বৰদলৈ সভা-শুৱনি দেখনীয়াৰ লোক, সভাই-সমিতিয়ে বঢ়িয়া বক্তৃতা দিব পাৰে, সকবে পৰা নৃত্য-গীত-অভিনয় আদিত খুব ৰাপ। স্কুলত শিক্ষকতা কৰাৰ পিছত তেওঁ কিছুদিন মঙ্গলদৈ কাছাৰীত কেৰাণী কামো কৰিছিল। সেই সময়তে বেণুধৰ ৰাজখোৱা মঙ্গলদৈত হাকিম। ৰাজখোৱাৰ তত্বাৱধানত তাত 'অসমীয়া মজলিচ' নামেৰে এটি অনুষ্ঠান গঠিত হয় আৰু কীৰ্ত্তি বৰদলৈৰ গাত সঙ্গীত-শিক্ষা আৰু পৰিচালনাৰ ভাৰ পৰে; তেওঁ 'ওস্তাদ' নাম পায়। তেওঁ 'সুৰ-পৰিচয়' আৰু 'কামৰূপীয় সঙ্গীত' নামেৰে দুখন সঙ্গীত-বিষয়ক গ্ৰন্থ ৰচনা কৰে আৰু পুতেক মুক্তি বৰদলৈৰ সহযোগত যুটীয়া ভাবে ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট চাৰিখন লিখে। পিতাকৰ দৰে পুতেকো সঙ্গীতজ্ঞ, শিক্ষাবিদ্‌, সাহিত্যিক। মুক্তি বৰদলৈৰ ছদ্ম নাম 'সিদ্ধিপতি শৰ্মা', 'জলকীয়া'।

আধুনিক যুগত ৰূপক আৰু প্ৰতীকধৰ্মী নাট্যসাহিত্য ক্ষেত্ৰত শৰৎ গোস্বামীৰ 'পৰীক্ষা', অম্বিকাগিৰিৰ 'বিশ্বনাট্য', 'চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'ভাগ্য পৰীক্ষা' আদি নাটসমূহে একো একোটা বাট মুকলি কৰি থৈ গৈছে যদিও, পিতা-পুত্ৰ ৰবদলৈ-দ্বয়ৰ যুটীয়া চেষ্টাতহে এইবিধ নাটে সণ্চালনিকৈ প্ৰচাৰ আৰু জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰে। প্ৰথম চাৰিখন 'নৃত্যনাট' বুলিও অভিহিত কৰিব পাৰি। সঙ্গীত-প্ৰধান কাব্যিক নাটৰূপে প্ৰতিখন গৰিমা-মধুৰ। 'বাসন্তীৰ অভিষেক'ত বসন্তকালৰ আৱাহনী সঙ্গীত গাই ৰং-ৰহস্যৰ মাজেৰে বসন্তক আদৰণি জনোৱা হৈছে। বাসন্তী আনন্দ-উৎসৱৰ মূৰ্ত্ত প্ৰতীক। 'লুইত কোঁৱৰ'ত ব্ৰহ্মপুত্ৰ নৈক লুইত আখ্যা দি কোঁৱৰ ৰূপে কল্পনা কৰা হৈছে। প্ৰথম দৃশ্য ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ উদ্ভৱ স্থল—মানস সৰোৱৰ। সাগৰৰ বাতৰি লৈ পচোৱা আহি কোঁৱৰৰ কাষ চাপে আৰু সাগৰৰ ওচৰত স্তুতি-নতি জনাবৰ বাবে কোঁৱৰৰ অনুমতি বিচাৰে। কুকুৱাই কোঁৱৰৰ দূত স্বৰূপে তেওঁৰ যাত্ৰা-পথত সহায় কৰে আৰু বাটত ক'ত কি দেখে শুনে, তাৰ পৰিচয় দি যায়।

ইয়াৰ যোগেদি সাহিত্যৰ জগতে প্ৰাচীন কামৰূপৰ এটি ভৌগোলিক ৰূপ সঙ্গীতৰ মাধ্যমত ফুটি উঠিছে। সুৰৰ পানচৈত তোলা 'সুৰ-বিজয়' নাটখনিয়ে ভাৰতীয় সঙ্গীত ক্ষেত্ৰত কামৰূপীয় সঙ্গীতৰ উৎকৰ্ষতা দেখুৱাই অসমীয়া সঙ্গীতৰ লুপ্তপ্ৰায় গৌৰৱ উদ্ধাৰ কৰাত অৰিহণা যোগাইছে। ৰাগ-ৰাগিণী সমূহেই ইয়াৰ নাটকীয় চৰিত্ৰ, যেনে—

ৰাগ সমূহ—ভৈৰৱ, শ্যাম, আসোৱাৰী, ৰামগিৰি, অহিৰ, মাহুৰ, বৰো-কৌ, মল্লাৰ, প্ৰমথ ৰাগসকল, কিন্নৰ ৰাগ সকল।

ৰাগিণী সমূহ—ভৈৰৱী, জয়ন্তী, দেউধ্বনী, কিন্নৰী সকল।

'সুৰ-বিজয়'ত অঙ্ক আৰু দৃশ্যৰ বদলি আছে 'ঝঙ্কাৰ' আৰু 'তান'। গোটেই নাটখন দুটা 'ঝঙ্কাৰ'ত বিভক্ত; প্ৰথম ঝঙ্কাৰত চাৰিটা, দ্বিতীয় ঝঙ্কাৰত দুটা 'তান'। 'ঝঙ্কাৰ' অঙ্ক-সদৃশ, 'তান' দৃশ্য-সদৃশ। এটি 'নান্দী' গীতেৰে নাটৰ আৰম্ভণি কৰা হৈছে—

"লোৱা উপহাৰ, মৰম সনা।
আজি শুভ লগনে"—ইত্যাদি।

ই সংস্কৃত নান্দী গীত-সদৃশ স্তুতি-গীত নহয়; অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ, তথা নাট্যকাৰৰ মন-বিহঙ্গমৰ বন্দনা-গীত মাথোন।

'ঝঙ্কাৰ'ৰ 'তান'বোৰ বিবিধ ৰাগ-ৰাগিণীৰ অসমীয়া গীত আৰু সংস্কৃত স্তোত্ৰেৰে সমৃদ্ধ; গদ্য বচন খুব কম। সংস্কৃত স্তোত্ৰবোৰৰ লগে লগে ব্যাখ্যামূলক গদ্য তাঙনি দিয়া আছে। এই বিষয়ত ই অভীয়া নাটৰ আভাস-সম্পন্ন ৰচনা। চানেকি :—ভৈৰৱ (জাত লগাই)—

"ৱিমল কমল-কান্তি স্বৰ্ণতাড়ক বৰ্ণে,
মুখজনিত-ৱিকাশে, পদ্মৰক্তে মৃগাক্ষি,
পীতৱসনে চাৰুভূষণে বস্ত্ৰ হেম্নি,
ৰাগ-ৰাগিণী ৰাজ্ঞি ভৈৰৱি ত্বং প্ৰসীদ।"

ৰাগিণী-সম্ৰাজ্ঞী ভৈৰৱী দেৱী, কিন্নৰ-কিন্নৰী, ৰাগ-ৰাগিণীসকল আৰু মোৰ প্ৰমথ ৰাগসকল। সঙ্গীতৰাজ্য কামৰূপৰ শিৰোমণি নাটকাচল অঞ্চলৰ গীতে-ৰাদ্যে-নৃত্যে চিৰানন্দময় এই শোণিতপুৰ অমৰাপুৰীতকৈ শ্ৰেষ্ঠ। সুৰৰ প্ৰাতমূৰ্ত্তি গন্ধৰ্ব্ব-কিন্নৰ, যক্ষ, বিদ্যাধৰসকলৰ এই বিলাস-ভূমিৰ সম্ৰাট হৈ মই ধন্য; আৰু মূৰ্ত্তিমতী ৰাগিণী কিন্নৰী, অপ্‌সৰাসকলৰ সম্ৰাজ্ঞী ভৈৰৱী দেৱীও গৌৰৱান্বিতা। এতিয়া দেৱীৰ অনুৰোধ মতে এই মন্দিৰৰ নাম আজিৰ পৰা 'মহাভৈৰৱ মন্দিৰ' হওক। 'মহাভৈৰৱ' আৰু 'মহাভৈৰৱী'—এই দুই মন্দিৰত ৰাগ-ৰাগিণীসকলে চিৰকাল আনন্দমনে বিহাৰ কৰক। কামৰূপৰ সঙ্গীত বিশ্বজয়ী হওক।"

(ৰাগ-ৰাগিণীসকলৰ জয়ধ্বনি)

(১ম ঝঙ্কাৰ, তান চাৰি)।

মেঘাৱলী—১৯৪৫ চনৰ পৰা ১৯৪৭ চনলৈকে, কীৰ্ত্তি বৰদলৈয়ে কেন্দ্ৰীয় চৰকাৰৰ সঙ্গীত-প্ৰচাৰ-বিভাগৰ প্ৰাদেশিক পৰিচালক স্বৰূপে কাম কৰিছিল। এই কেইবছৰৰ ভিতৰত পাৰ্বত্য শিল্পী কেইজনমানৰ যোগেদি বৰদলৈয়ে কেইখনমান গ্ৰামোফোন ৰেকৰ্ড প্ৰকাশ কৰি উলিয়াইছিল। 'মেঘাৱলী'-ৰচনাৰ প্ৰেৰণা আৰু পটভূমিও এয়ে। ই এখন গীতি-নাট। ইয়াত অঙ্ক বা দৃশ্যাদিৰ নাম নাই। গোটেই নাটখন দুই খণ্ডত বিভক্ত কৰা হৈছে—'পূৰ্বমেঘ' আৰু 'উত্তৰমেঘ'; প্ৰতি খণ্ডক আকৌ কেইটামান 'লহৰী'ত বিভক্ত কৰা হৈছে। নকলেও হয়, এই দুই খণ্ডই দুটা অঙ্ক আৰু লহৰী সমূহে বিভিন্ন দৃশ্যৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে মাথোন। বিভিন্ন পুৰুষ-চৰিত্ৰত আছে—ব্ৰহ্মপুত্ৰ, জয়ন্তৰাজ, সুন্দৰ, ৰত্নাকৰ আদি; স্ত্ৰী-চৰিত্ৰত আছে—মেঘাৱলী, বাসন্তী, নিদাঘী আদি।

অনাবৃষ্টিত জয়ন্তীয়া-নিবাসী বিষণ্ণ। জয়ন্ত-ৰজাই কিন্নৰীসকলেৰে স্তাত-গীত গাই মহানদ ব্ৰহ্মপুত্ৰক সন্তুষ্ট কৰে যাতে তেওঁৰ গতি জয়ন্তাপুৰলৈ ঘূৰাই নিয়ে। মহানদেও সম্বিধান দিয়ে; সেই মতে মেঘাৱলীৰ জন্মতিথি উপলক্ষে মন্ত্ৰী-বাহুমদি জয়ন্তৰ ফালৰ পৰা বিবাহ প্ৰস্তাৱ আগবঢ়োৱা হয়। যথাসময়ত জয়ন্তৰ লগত মেঘাৱলীৰ বিবাহ সম্পন্ন হৈ গ'ল। তেতিয়াৰ পৰা জয়ন্ত ৰাজ্যত মেঘাৱলীৰ ঐশ্বৰ্য্য-প্ৰভাৱ দশোদিশে বিয়পি পৰিল। প্ৰবাদ আছে, জয়ন্ত ৰাজ্যত এই কাৰণেই উপাধি, ঐশ্বৰ্য্য আদি বহু বিষয়তে স্ত্ৰীৰ প্ৰাধান্য। আজিও খাচীয়া-জয়ন্তীয়া পাহাৰৰ

ৰূপহী তিৰোতাৰ কাজল চকুৰে শত শত পুৰুষক বন্দী কৰি ৰাখে; আকাশত অকালতে সাতৰৰণীয়া ৰামধেনুৰ আবিৰ্ভাৱ হয়, নিজৰাৰ ৰূপালী পানীৰ ওপৰত ভাহি উঠে খাছীয়া জয়ন্তীয়া পাহাৰৰ ৰূপহ-ৰূপহীৰ ৰং-বিৰং হাঁহি-তামাচাৰ অপৰূপ ছায়া-চিত্ৰ, মিলন-ৰাগিণীৰ মধুৰ স্বচ্ছ প্ৰৱাহ।

তেওঁলোকৰ পূৰ্বৰচিত নাট তিনিখনৰ সমান গীত ইয়াত নাই। কাব্যিক গদ্যাংশই প্ৰাধান্য লাভ কৰি সমস্ত ৰচনাখনি সূক্ষ্ম কাব্যিক পৰিৱেশত থিয় কৰাইছে। পৰ্বত-ভৈয়ামৰ মাজত ভাষাগত আৰু সম্প্ৰদায়গত পাৰ্থক্য থাকিলেও, নাট্যকাৰে ভাষা-মাধ্যমত সেইটো দেখুউৱা নাই। সকলো চৰিত্ৰৰ মুখত একে ধৰণৰ ভাষা-প্ৰয়োগে নাট্য-শৈলীৰ পিনৰ পৰা কিঞ্চিৎ অস্বাভাৱিকতা প্ৰদৰ্শন কৰে যদিও, অসমীয়া গীতি-নাট ৰূপে এই দোষ লক্ষণীয় নহয়। তলত দিয়া জয়ন্ত ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ উক্তি তুলনীয়—

জয়ন্ত—"দয়াময় প্ৰভো, কৃপা কৰি শীঘ্ৰে এটা উপায় দিয়ক—নহলে, জয়ন্ত দেশ ধ্বংশ হয়।

ব্ৰহ্মপুত্ৰ—জয়ন্ত! অধীৰ নহবা, শুনা! আজিৰ পৰা তিনিদিনৰ মূৰত আমাৰ চক্ৰৱৰ্ত্তী সম্ৰাট সাগৰ দেৱতা ৰত্নাকৰৰ কন্যা ৰাজকুঁৱৰী মেঘাৱলী দেৱীৰ ষোল বছৰীয়া জন্মতিথি উৎসৱ আৰম্ভ হব। তালৈ পৃথিৱীৰ নদ-নদী, জান-জুৰি হ্ৰদ-সৰোবৰ, দেৱ-দেৱীসকলে আইদেউৰ জন্মতিথিৰ বঁটা-বাহনেৰে কটকী পঠাব। আমাৰ কামৰূপৰ পৰাও বঁটা-বাহনেৰে কটকী যোৱা স্থিৰ হৈছে।"

খাছীয়া পাহাৰত অৱস্থিত চেৰাপুঞ্জীত পৃথিৱীৰ ভিতৰতে বেছি বৃষ্টি হয়—ভৌগোলিক এই সত্যৰ বুকুত 'মেঘাৱলী' নাটৰ সাহিত্য সংকেত-ৰহস্য প্ৰতিষ্ঠিত। জয়ন্তকোঁৱৰৰ সৈতে বৈৱাহিক মিলন সূত্ৰত মেঘাৱলী আহি জয়ন্তপুৰত ভৰি দিয়া মাত্ৰকে জয়ন্তাপুৰ বৃষ্টিধাৰাৰে প্লাৱিত হ'ল; চতুৰ্দিশ শস্যে-মৎস্যে অনুপম হৈ পৰিল। মুমূৰ্ষু দেশ ভূস্বৰ্গত পৰিণত হ'ল। সৃষ্টিৰ হেতু নাৰী-শক্তিৰ প্ৰতীক মেঘাৱলীৰ প্ৰভাৱত জয়ন্তাপুৰে নতুন ৰূপ পালে। সেয়েহে, আজিও খাছীয়া পাহাৰৰ স্ত্ৰীৰ প্ৰাধান্য বিশ্ববিদিত—"প্ৰিয়ন্তে দেৱতাস্তত্ৰ যত্ৰ নাৰ্য্যস্তু পূজ্যন্তে।"

নাটখনি পৰ্বত-ভৈয়ামৰ মহামিলনৰ সংকেতসূচক। মহাবাহু ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ অসীম ঔদাৰ্য্য আৰু সহানুভূতিত জয়ন্তৰাজৰ সৈতে মেঘাৱলীৰ মিলন সম্ভৱ হৈছে।

নাট চাৰিখনৰ প্ৰতীক-ধৰ্মিতা—কলা-কৃষ্টি-সভ্যতা-সঙ্গীত প্ৰায় প্ৰতি বিষয়তে প্ৰাচীন কামৰূপৰ সৰ্বভাৰতীয় ক্ষেত্ৰত এটা নিজস্ব আছিল, বৈশিষ্ট্য আছিল, কিন্তু কালৰ কুটিল দৃষ্টিত লুপ্ত। 'সুৰ-বিজয়'ত সঙ্গীত-বিশাৰদ নাট্যকাৰ ৰবদলৈ-বয়ে ৰাগ-ৰাগিণীক নাটকীয় চৰিত্ৰৰূপে সজাই-পৰাই সঙ্গীতৰ মাধ্যমত

কামৰূপী সঙ্গীতৰ বৈশিষ্ট্যৰ ব্যঞ্জনা কৰিছে। প্ৰতীক-ধৰ্মী কাব্যিক নাটৰূপে এনে ব্যঞ্জনাত্মক ভাব-মাহাত্ম্যত নাটখনিৰ সাৰ্থকতা।

"উদাৰ-চৰিতানাং তু বসুধৈৱ কুটুম্বকম্"—'লুইত কোঁৱৰ' নাটৰ ৰহস্যৰ অন্তৰালত এই উদাৰ মহান্ ভাব এটি ধ্বনিত হৈছে। বিশাল বিস্তীৰ্ণ মহাবাহু ব্ৰহ্মপুত্ৰ (বা লুইত) অসম মাতৃৰ বক্ষস্থলত মুকুতাৰ হাৰ-সদৃশ জলমলীয়া জলধাৰাৰে জেউতি চৰাইছে। সমগ্ৰ অসমৰ গৌৰৱস্থলী এই শান্তনু-কুল-নন্দন আকৃতিত যেনে বিশাল, প্ৰকৃতিতো তাৰ অন্যথা নহয়। অসমৰ সকলৰ সৰুলোৰোৰ জান-জুৰিকে তেওঁ উৎসাহ-উদ্গনি দি তেওঁৰ সাগৰমুখী মহান্ অভিযানত সঙ্গী ৰূপে আশীৰ্বাদ দিছে—"প্ৰকৃতিৰ বীণাত অসীমৰ আৱাহনী মধুৰ ৰাগিণী বাজি উঠক; পৃথিৱী ফল-ফুল ধন-ধানেৰে ভৰপূৰ হওক। জগতত সুখ-শান্তি চিৰস্থায়ী হওক। ধৰা মধুময় হওক, পুণ্যময় হওক"। লুইত মহান্ ব্যক্তিত্ব আৰু অসীম ঔদাৰ্য্যৰ মূৰ্ত্ত প্ৰতীক। 'মেঘাৱলী' নাটো লুইতৰ এই মহান ঔদাৰ্য্যৰ পৰিচয়-সূচক। মানস-সৰোৱৰ-পুত্ৰ লুইত কোঁৱৰৰ সমুদ্ৰ অভিযানৰ লগৰী হ'ল অসমৰ জলকুঁৱৰীসকল। কোঁৱৰৰ ভ্ৰমণৰ যোগেদি প্ৰাচীন অসমৰ গৌৰৱ-মণি জিলিকি-উঠিল।

'লুইত কোঁৱৰ' ৰচনাৰ তিনিবছৰৰ পিছত ওলায় 'সুৰবিজয়'। ৰাগ-সম্ৰাট ভৈৰৱৰ উদ্দেশ্যে পতা ৰাগ-মন্দিৰৰ উদ্বোধন উৎসৱক কেন্দ্ৰ কৰি অসমৰ ৰাগ-ৰাগিণীৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব নিৰূপিত হয়। মল্লাৰ প্ৰভৃতি ভাটীৰ বহুতো ৰাগ-ৰাগিণী দেশীয় ৰাগৰ হাতত পৰাজয় বৰণ কৰি ৰাগ-সম্ৰাট ভৈৰৱৰ আদেশ মানি চৰ্ত্ত-সাপেক্ষে কামৰূপত বসতি কৰে। কামৰূপী ভৈৰৱ ৰাগ প্ৰবল প্ৰতাপী ৰাজ-শক্তিৰ প্ৰতীক, ব্যক্তিত্বৰ প্ৰতীক, যাৰ ওচৰত অনা-অসমীয়া ৰাগ-ৰাগিণী সমূহ দুৰ্বলতাৰ হেতুকে হাৰ মানিবলৈ বাধ্য হ'ল। অনা-অসমীয়া সুৰবোৰক অসমত বসতি কৰিবলৈ দিয়া চৰ্ত্ত তিনটাত আধুনিক সুৰ-সংমিশ্ৰণ-ৰহস্যৰ প্ৰতীক নিহিত হৈছে। চৰ্ত্ত তিনটা—(১) বিদেশী সুৰবিলাকক একে ঠাইতে দল পাতি থাকিবলৈ নিদি যোগ্যতা অনুসাৰে বৃত্তি-বিধান দি ৰাগকোঁৱৰ আৰু ৰাগিণীকুঁৱৰী সকলৰ খেলে খেলে থাকিবলৈ দিব লাগে; (২) বিদেশী সুৰবোৰে অসমৰ প্ৰজা-স্বত্ব পোৱাৰ আগতে অসমৰ ভাব-ভাষা, সাজ-পোছাক, ধৰণ-কৰণ আদি লব লাগিব; (৩) তেওঁলোকৰ দেশৰ পৰা বিদেশী পৰিয়াল আনিবলৈ হলে ৰাগ-সম্ৰাটৰ অনুমতি লব লাগিব।

এই চৰ্ত্ত কেইটাত সঙ্গীত ক্ষেত্ৰৰ কথাৰ উপৰিও আছে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য আৰু ৰাজনীতি ক্ষেত্ৰৰ এটা ইঙ্গিত—অসমত বংসবাস কৰা অনা-অসমীয়াই অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য শিকি ইয়াৰ চাল-চলনৰ লগত সমিল হৈ থাকিব

লাগিব, অসমত অসমীয়াৰ প্ৰভাৱ অব্যাহত থাকিব লাগিব। 'মেঘাৱলী'তো অসমৰ প্ৰভাৱ আৰু প্ৰভাৱশালিতাৰ এটা সুস্পষ্ট ইঙ্গিত নিহিত হৈছে। প্ৰতীক-ধৰ্মী কাব্যিক নাটৰূপে বৰদলৈ-দ্বয়ৰ চাৰিওখন নাট আমাৰ সাহিত্য-মন্দিৰৰ সোণ-মণি।

মুক্তি বৰদলৈ (১৯১০—)

শিশু গান্ধী (তিনি-অঙ্কীয়া শিশুনাট)

মহাত্মা গান্ধীৰ শৈশৱ কাল অৱলম্বন কৰি ৰচিত এই কিতাপখনি প্ৰকৃততে নাট নহয়; নাটকীয় কথোপকথন-সংযুক্ত দৃশ্যাৱলী মাথোন। মহাত্মা গান্ধীৰ আদৰ্শ-মূলক কাৰ্য্য-কাহিনীৰ যোগেদি ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকলৰ নীতি শিক্ষাৰ এক মহান আদৰ্শ ইয়াত দাঙি ধৰা হৈছে, যেনে একাদশ ব্ৰত—অহিংসা, সত্য, চুৰ নকৰা, ব্ৰহ্মচৰ্য্য, আনৰ বস্তুৰ প্ৰতি অনাসক্তি, শাৰীৰিক পৰিশ্ৰম, সুস্বাদু আহাৰৰ প্ৰতি নিস্পৃহা, নিৰ্ভয়, সকলো ধৰ্মৰ প্ৰতি সমভাৱ, স্বদেশী বস্তু ব্যৱহাৰ, অস্পৃশ্যতা বৰ্জন।

ভক্ত প্ৰহ্লাদ (তিনি-অঙ্কীয়া পৌৰাণিক নাট)—পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ প্ৰহ্লাদ-চৰিত ভাৰতীয় জনসাধাৰণৰ ভক্তি-ৰস-সঞ্চাৰক জনপ্ৰিয় বিষয়-বস্তু। নাটখন ক্ষুদ্ৰকায়, স্ত্ৰীভূমিকা-বৰ্জিত আৰু শিক্ষামূলক হোৱা বাবে শিশু সকলৰ বিশেষ অভিনয় উপযোগী আৰু বোধহয় এইবাবেই ইয়াক 'শিশু-নাট' আখ্যা দিয়া হৈছে।

বৰদলৈ-দ্বয়ৰ নাটৰ সাধাৰণ লক্ষণ

তেওঁলোকৰ নাটবোৰ সঙ্গীত-প্ৰধান; সঙ্গীতাংশ অধিক, বচনভাগ নগণ্য।

অমূৰ্ত্ত অশৰীৰী বস্তু ইয়াত মূৰ্ত্তিমন্ত সজীৱ ৰূপে দেখা দিয়ে (যেনে, ৰাগ-ৰাগিণী, প্ৰাকৃতিক সম্পদ বিশেষ)।

সঙ্গীত-মাধ্যম-ঘটিত চাৰিত্ৰিক উত্তৰ-প্ৰত্যুত্তৰত গীতাভিনয় আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ আদৰ্শ পৰিলক্ষিত হয়।

নাটবোৰত অঙ্কবিভাগ, দৃশ্যবিভাগ নাই; 'ঝঙ্কাৰ', 'তান' আদি সংজ্ঞাৰে বিভাজন-নীতি সুৰ-সঙ্গত আৰু সাঙ্গীতিক লক্ষণ-সংবৃত কৰা হৈছে।

[প্ৰাচীন অসমৰ কলা-কৃষ্টি ক্ষেত্ৰত]

দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰ (খৃঃ ১৯০০-১৯৬৭)

(১) অসম প্ৰতিভা (১৯২৪ ?)
(২) বামুণী কোঁৱৰ (১৯২৮-২৯)
(৩) হৃবদন্ত ('৩৫)
(৪) বিপ্লৱ ('৩৭)
(৫) চন্দ্ৰকলা ('৩৭; 'আৱাহন' ৮ম বছৰৰ ৫ম সংখ্যা)
(৬) বেণু ('৫০ ?)
(৭) ভাস্কৰবৰ্ম্মা ('৫১)
(৮) লহৰা ('৫৫)
(৯) ৰাধা-ৰুক্মিণী ('৬৩)

দৈৱচন্দ্ৰ তালুকদাৰৰ জন্ম ১৯০০ খৃষ্টাব্দত। কটন কলেজত বি-এচ্-চি পৰ্য্যন্ত পঢ়ি তেওঁ গুৱাহাটী কাছাৰী ঘৰত কেৰাণী কামত সোমায় আৰু তাৰে পৰা ১৯৫৬ খৃষ্টাব্দত অৱসৰ লয়। অসাধাৰণ সংযম আৰু প্ৰতিভাৰ প্ৰতীক তালুকদাৰে, কি কাৰণত কব নোৱাৰি, জীৱনত কাহানিও জোতা ভৰিত দিয়া নাই। কবিতা-উপন্যাস নাটক-সমালোচনা আদি সাহিত্যৰ প্ৰায় প্ৰতি বিভাগতে তেওঁৰ হাত আছে আৰু ৰাইজক তাৰ যথোচিত পৰিচয় দিছে। ছাত্ৰ অৱস্থাৰে পৰা সাহিত্য-সংস্কৃতিমূলক অনুষ্ঠানৰ সৈতে তেওঁ জড়িত। ১৯৬৫ খৃষ্টাব্দত অসম সাহিত্য সভাৰ নলবাৰী অধিৱেশনত তেওঁক কবি-সাম্মলনৰ সভাপতি পদত বৰণ কৰা হয়। জীৱনৰ শেষ ভাগত কেইবছৰমান চৰ্কাৰৰ ঘৰৰ পৰা সাহিত্যিক পেঞ্চনো ভোগ কৰে।

অসম প্ৰতিভা—অসমৰ মধ্যযুগীয় বৈষ্ণৱ ইতিহাসৰ পটভূমিত ৰচিত ই এখনি চৰিতমূলক সামাজিক নাট। আনুমানিক ১৯২৪ খৃষ্টাব্দত 'গুৱাহাটী একতা সভা'ৰ যোগেদি "চন্দ্ৰকান্ত শৰ্মা সোৱঁৰণী" পুজিৰ ধনেৰে এই নাটখনি প্ৰকাশ কৰা হয়। শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ-মাধৱ-প্ৰমুখ্যে কেৰাগৰাকিও বৈষ্ণৱ-প্ৰাণ ধৰ্ম গুৰুক এই নাটৰ যোগেদি পোন প্ৰথম অসমৰ ৰঙ্গমঞ্চত অৱতীৰ্ণ কৰাই ধৰ্ম-সম্বন্ধীয় আলোচনা মুকলি কৰা হৈছিল। কিন্তু ৰাইজৰ মাজৰ পৰা আপত্তিৰ ৰোল উঠিল, নাটখনে জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিবলৈ থল নেপালে। 'বাঁহী'ৰ সম্পাদক লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱায়ো এই নাটৰ বিৰূপ সমালোচনা কৰিছিল; নাট্যকাৰে প্ৰতিবাদ জনালে; বাদানুবাদৰ জাউৰি উঠিল। শেষত বেজবৰুৱাই "বুঢ়া হাবি পলালো" বুলি সেও মানিবলৈ বাধ্য হ'ল।*

'বামুণী কোঁৱৰ':—পটভূমি—প্ৰায় ১২০০ খৃষ্টাব্দত বীৰপাল নামেৰে এজন চুটিয়া ৰজাই শদিয়াৰ চাৰিওপিনে ৰাজ্য পাতে। এওঁৰ পুতেক গৌৰনাৰায়ণে সোঁৱণশিৰিৰ পৰা দিখৌ পৰ্য্যন্ত ৰাজ্য বঢ়লাই ৰত্নধ্বজ নাম লয়। এওঁ বৰ পৰাক্ৰমী ৰজা আছিল [ৰাজত্বকাল ১২২২-১৩০৩ খৃঃ]। ৰত্নধ্বজৰ পাছত চুটিয়া বংশত আঠজন ৰজাই ৰাজত্ব কৰে আৰু ক্ৰমান্বয়ে আহোম শক্তিৰ সৈতে লগ লাগি যাব ধৰে। শেষৰ জনৰ নাম আছিল ধৰ্মধ্বজপাল। এওঁ ৰজা হৈ নীতিপাল নাম লয় আৰু দাঁতি-কাষৰীয়া আহোম ৰাজ্যৰ ওপৰত আক্ৰমণ চলাবলৈ আৰম্ভ কৰে। প্ৰায় ১৫০০ খৃষ্টাব্দত আহোম ৰজাই নীতিপালক বধ কৰি চুটিয়া ৰাজ্য নিজৰ অধীন কৰি লয়।

নাট্য কাহিনী—প্ৰায় ত্ৰয়োদশ শতিকাত আহোমবিলাক প্ৰথম অসম সোমায়। তেওঁলোকৰ প্ৰথমজন ৰজা আছিল চুকাফা; চুকাফাৰ মৃত্যুৰ পাচত বংশানুক্ৰমে তেওঁৰ পুত্ৰ-পৌত্ৰাদি ৰজা হবলৈ ধৰিলে আৰু ১২৯৩ খৃষ্টাব্দত তেওঁৰ পৰিনাতি চুখাংফা আহোম ৰাজপাটত উঠে। এওঁ ৰজা হৈয়েই পিতৃৰাজ্য বিস্তাৰ কৰিবলৈ ইচ্ছা কৰি

* কিতাপখন বৰ্ত্তমান দুষ্প্ৰাপ্য, গতিকে বাহুল্য আলোচনা অসম্ভৱ।

ক্ৰমান্বয়ে উত্তৰ আৰু পশ্চিম অঞ্চল বহলাই আনিব ধৰিলে। চুখাংফাৰ পাছত ক্ৰমে তেওঁৰ পুতেক আৰু নাতিয়েক ৰাজপাটত উঠে। চুখাংফাৰ ডাঙৰজন পুতেকৰ নাম চুখ্ৰাংফা, মাজুজন চুতুফা আৰু সৰুজনৰ নাম ত্যাওখামৃথি আছিল। চুখাংফাৰ পাছত চুখ্ৰাংফা আৰু এওঁৰ পাচত ভায়েক চুতুফা ৰজা হয়। চুতুফা ৰজাই পিতাকে পাতি থৈ যোৱা ৰাজ্য ভোগ কৰি থাকোতে এদিন ১৩৭৬ খৃষ্টাব্দত চুটিয়া ৰজাই ছল কৰি মাতি নি এওঁক বধ কৰে। এওঁৰ ৰাজত্বকাল মাত্ৰ বাৰ বছৰ।

চুতুফাৰ মৃত্যুৰ পাছত মন্ত্ৰীসকলে ১৩৭৬ ৰ পৰা ১৩৮০ খৃঃ পৰ্য্যন্ত এই চাৰি বছৰ কাল কোঁৱৰসকলক বিশ্বাস কৰিব নোৱাৰি কাকো ৰজা পতা নাছিল। এই কালছোৱা একৰকম অৰাজক আছিল। ইয়াৰ পাছত ১৩৮০ খৃষ্টাব্দত চুখাংফা ৰজাৰ সৰুজন পুতেক (চুতুফাৰ ভায়েক) ত্যাওখামৃথিক ৰজা পতা হয়।

ত্যাওখামৃথিৰ দুগৰাকী কুঁৱৰী আছিল। ভ্ৰাতৃবধী চুটিয়া ৰজাৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবৰ মনেৰে ত্যাওখামৃথিয়ে যেতিয়া বৰৰাণীৰ ওপৰত ৰাজ্য ভাৰ দি আঁতৰি যায়, সেই সুবিধাতে বৰৰাণীয়ে অতদিনে সৰুৰাণীৰ ওপৰত পোষণ কৰি থকা হিংসা ভাৱ কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিবলৈ সুচল পায়। সৰুৰাণী তেতিয়া গৰ্ভাৱস্থাত। বৰৰাণীৰ সন্দেহ হ'ল যে যদিহে সৰুৰাণীৰ গৰ্ভত পুত্ৰসন্তান জন্ম হয়, তেতিয়া হলে সেই পুত্ৰই ভৱিষ্যতে ৰজা হব। সেইদেখি প্ৰতিকাৰৰ উপায় ভাবি তেওঁ সৰুৰাণীৰ সতীত্বৰ ওপৰত এটা মিছা অপৱাদ ৰতনা কৰি তেওঁক কাটিবলৈ আজ্ঞা দিলে। কাটিবলৈ নিয়া অৱস্থাত বুঢ়া গোহাঁয়ে দেখা পাই বাধা দিলে আৰু কুঁৱৰীক ভুৰত তুলি গোপনে দিহিং নৈত উটুৱাই পঠিয়ালে। এইদৰে সৰু কুঁৱৰী উটি হাবুং পালেগৈ আৰু তাত বামুণ এজনে তেওঁক ধৰি ৰাখিলে। তাতে কুঁৱৰীৰ পুত্ৰ সন্তান এটি জন্ম হ'ল আৰু কুঁৱৰী ঢুকাল। মৃত্যুৰ আগ মুহূৰ্ত্ততে তেওঁ সেই বামুণ-বামুণনীক সন্তানটি গটাই দিছিল। তেওঁলোকেও কেচুৱাক নিজৰ সন্তানৰ দৰে তুলি-তালি ডাঙৰ-দীঘল কৰিলে। ত্যাওখামৃথি ঘূৰি আহিলত বৰ কুঁৱৰীয়ে তেওঁক সৰু কুঁৱৰীৰ বিপক্ষে যতবোৰ কথা লগালে, সোপাকে ৰজাই বিশ্বাস কৰিলে। কিছুদিনৰ অন্তত মন্ত্ৰীসকলে তেওঁক ৰজা ভাঙি বধ কৰালে। এওঁৰ পাছত কেবাবছৰো কাৰ্যে ৰজা নেপাতি মন্ত্ৰীসকলে নিজেই ১৩৯৮ চন পৰ্য্যন্ত ৰাজ্য চলাই আছিল। ইয়াৰ পাছত চুখাংফা ৰজাৰ কালৰ কোঁৱৰ এজনে ৰজা হবলৈ বিচাৰে; কিন্তু মন্ত্ৰীসকলে তেওঁক ৰজা নেপাতিলে। তেতিয়া তেওঁ উজাই গৈ হাবুঙীয়া বামুণৰ ঘৰত, ৰৰমানুহৰ ঘৰৰ ল'ৰা এটা থকাৰ সম্ভেদ পাই, মন্ত্ৰী ডাঙৰীয়া সকলক জনালেহি। তেওঁলোকে গৈ বামুণৰ ঘৰে সৈতে ল'ৰাটিক লৈ আহিল আৰু ত্যাওখামৃথিৰ পুত্ৰ বুলি জানি ১৩৯৮ খৃষ্টাব্দত চুডাংফা নাম দি ৰজা পাতিলে।

এওঁক 'ৰামুণীকোঁৱৰো' বোলা হয়। এওঁ ন বছৰ কাল ৰাজত্ব কৰি ১৪০৭ খৃষ্টাব্দত স্বৰ্গী হয়।

তালুকদাৰৰ কেউখন নাটৰ ভিতৰত 'ৰামুণীকোঁৱৰ' শ্ৰেষ্ঠ। চৰিত্ৰাঙ্কনৰ ফালৰ পৰা ত্যাওখামৃথি আৰু লচপচিৰ চৰিত্ৰ চকুত লগা হৈছে। ৰজাৰ কুঁৱৰী দুগৰাকীৰ চাৰিত্ৰিক বৈসাদৃশ্য সুন্দৰ ৰূপে ফুটি উঠিছে। বৰ কুঁৱৰীৰ চৰিত্ৰত ঈৰ্ষা আৰু কুটিলতা, সৰু কুঁৱৰীৰ চৰিত্ৰত সৰলতা আৰু সহিষ্ণুতাৰ ভাব ফুটাই তোলাত নাট্যকাৰৰ দক্ষতা লক্ষণীয়। তলত দুই-এটা চৰিত্ৰাঙ্কনৰ পূৰ্ণৰূপ দেখুউৱা হ'ল,—

ত্যাওখামৃথি—ত্যাওখামৃথি প্ৰতিহিংসাৰ জলন্ত প্ৰতিচ্ছবি। চুটিয়াৰ হাতত ককায়েক চুতুফাৰ বধৰ বাতৰি শুনা মাত্ৰকে তেওঁৰ অন্তৰত প্ৰতিহিংসাৰ অগনি জ্বলি উঠিল আৰু প্ৰবঞ্চক চুটিয়া ৰজাৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবলৈ তেওঁ দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ হ'ল। ককায়েকৰ মৃত্যুৰ পাছত পাত্ৰমন্ত্ৰী সকলে তেওঁক ৰজা পাতিলে যদিও, তেওঁ কৈছিল যে তেওঁ ভ্ৰাতৃবধীক উপযুক্ত শাস্তি নিদিয়াকৈ ভ্ৰাতৃৰ সিংহাসন উপভোগ নকৰে। ৰাজসিংহাসন অধিকাৰ কৰিও ককায়েকৰ চেনেহ-স্মৃতিকণে তেওঁক সদায় অশান্ত আৰু অস্থিৰ কৰি তোলে। চুটিয়া ৰজাৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লব খোজাৰ লগে লগে তেওঁৰ ভ্ৰাতৃ-চেনেহৰ ভাবো ফুটি উঠিছে। আত্মসম্মান জ্ঞান তেওঁৰ বৰ বেছি, প্ৰতিজ্ঞা পালনত অচল অটল। সেয়েহে তেওঁ ভাবে যে যুদ্ধত হাৰি পলাই অহাতকৈ মৃত্যুয়েই শ্ৰেয়। "জীৱন অৰ্পিম কিম্বা জয় কৰিম" এই বীৰোচিত মন্ত্ৰত দীক্ষিত হৈ তেওঁ চুটিয়া ৰজাৰ বিপক্ষে যুদ্ধ যাত্ৰা কৰিলে ; মৰমৰ সৰু কুঁৱৰীক গৰ্ভৱতী অৱস্থাতো এৰি থৈ যাবলৈ কুণ্ঠিত নহ'ল।

ৰাজোচিত গুণ তেওঁৰ কেবাটাও আমাৰ চকুত পৰে। যেতিয়া তেওঁ যুদ্ধলৈ যাব ওলাল, ৰাজ্য-ভাৰনো কাৰ ওপৰত দি যোৱা উচিত হব, এই বিষয়ে তেওঁ বহুতো গুণা-গঁথা কৰে। শেষত কাকো বিশ্বাস কৰিব নোৱাৰি নিজৰ পৰিয়ালৰ মানুহৰ ভিতৰতে ভাৰ অৰ্পণ কৰি যাবলৈ থিৰ কৰে ; সৰু কুঁৱৰীক ৰাজ্যভাৰ দিলেহেঁতেন, কিন্তু তেওঁ আসন্ন-প্ৰসৱা দেখি বৰকুঁৱৰীৰ ওপৰতে সেই মহা ভাৰ দিবলৈ বাধ্য হয়। বৰকুঁৱৰীক ৰাজ্য শাসনৰ ভাৰ দি তেওঁ যিখিনি উপদেশ দিছে, তাত তেওঁৰ প্ৰজানুৰঞ্জন গুণ ফুটি উঠিছে। বৰকুঁৱৰীলৈ চাই তেওঁ কয়, "তুমিয়ে অসম ৰাজ্যৰ মহাৰাণী ; শান্তি সংযমেৰে ৰাজ্য শাসন কৰিবা। কোনো বিষয়াক অনাহকত লাই নিদিবা। কাকো অনাহকত দণ্ডও নিদিবা।" পানী ফুকনক তেওঁ বৰ বিশ্বাস কৰিছিল। সেইদেখি এই প্ৰসঙ্গত তেওঁ পানী ফুকনকো ৰাজ্যৰ পিনে চকু ৰাখিবলৈ কৈছে এইদৰে—"যদিও নামত বৰকুঁৱৰীয়েই ৰাণী, তথাপি তুমি সকলো সময়তে ৰাজ্য চাবা। সজ পৰামৰ্শেৰে ৰাজ্যত শান্তি বিস্তাৰ কৰিবা।" প্ৰতিহিংসাৰ তীব্ৰ

আহ্বানে তেওঁক যুদ্ধক্ষেত্ৰৰ পিনে টানি নিছিল যদিও, তেওঁ ৰাজ্য ৰক্ষাৰ পিনে, প্ৰজাৰ স্বাৰ্থৰ পিনেও অলপো পাহৰা নাই। সেইদেখি পানী ফুকনক ৰাজ্যৰ পিনে দৃষ্টি ৰাখিবলৈ কওঁতে তেওঁ যুজলৈ যোৱাতকৈ ৰাজ্য ৰক্ষা কৰাটো বেছি "গুৰুতৰ কৰ্ত্তব্য" বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে।

বৰকুঁৱৰীতকৈ সৰুকুঁৱৰীৰ প্ৰতি তেওঁৰ প্ৰীতিভাৱ বেছি। ৰাধ্যত পৰিহে তেওঁ সৰুকুঁৱৰীক এৰি বৰকুঁৱৰীৰ ওপৰত যুজলৈ যোৱা কাল ছোৱাত ৰাজ্যভাৰ গটায়। বৰকুঁৱৰীয়ে মিছা অপবাদ দি সৰুকুঁৱৰীক কটোৱা বুলি শুনি তেওঁ বলিয়াৰ দৰে হৈ পৰে। বুকুৰ বাঁহে সৰুকুঁৱৰীৰ সুকোমল পৰশ আৰু সুমধুৰ সঙ্গীতৰ সোঁৱৰণে তেওঁক অথিৰ কৰি তোলে; চুটিয়া ৰাজ্যৰ পৰা আহোম ৰাজ্যলৈ আহি তেওঁ কেউপিনে দেখে মাথোন শূন্য, বিৰাট শূন্য; জনপূৰ্ণ সংসাৰত অকলশৰীয়া হৈ চকুপানী টুকে; শেষত কথাৰ গম-গতি লৈ বৰকুঁৱৰী আৰু লচপচিৰ নাক-চুলি কাটিবলৈ সৈন্যবোৰক আদেশ দিয়ে। নৈৰ পাৰত বাউলী বহদৈক দেখিও সৰুকুঁৱৰীৰ মধুৰ স্মৃতিয়ে, তথা চৌদিশৰ অতীত স্মৃতিয়ে, তেওঁকো বাউল কৰি তুলিলে। কলকণ্ঠী বহদৈৰ কোমল সঙ্গীত-ধ্বনিয়ে তেওঁৰ অন্তৰত সৰুকুঁৱৰীৰ "মউসনা কণ্ঠস্বৰ"ৰ কপঁনি তুলিলে।

ৰজা ত্যাওখাম্‌থিৰ সঙ্গীতৰ প্ৰতি অনুৰাগ কম নাছিল। সঙ্গীতৰ সম্মোহিনী শক্তিয়ে তেওঁক কেতিয়াবা আপোন-পাহৰা বাটকৰা কৰি বিতত কৰি তোলে। যুদ্ধৰ বাবে সাজু হৈও তেওঁ সৰুকুঁৱৰীৰ বীণ আৰু সঙ্গীতৰ ধ্বনিৰ পিনে আকৰ্ষিত নহৈ নেথাকিল। সৰুকুঁৱৰীৰ প্ৰেম-মদিৰাত মতলীয়া হৈ, ক্ষন্তেকৰ বাবে হলেও, যুদ্ধৰ সকলো কথা পাহৰি তেওঁ আনন্দ সাগৰত উটি-ভাহি ফুৰিছিল। সৌন্দৰ্য্য-সেৱন তেওঁৰ অইন এটি অভ্যাস, এক নিচা। তেওঁৰ ভাষাত "ৰূপ গুণৰ সামঞ্জস্যই সৌন্দৰ্য্য। এই সৌন্দৰ্য্যই জগতৰ স্পন্দন।" মুখত এমোকোৰা মধুৰ হাঁহি লৈ সঙ্গীতেৰে স্বামীৰ ওচৰত স্বৰ্গীয় ভাবৰ স্পন্দন তোলা ৰূপে গুণে অতুলন নৱ-যুৱতীৰ সৌন্দৰ্য্যত মুগ্ধ হৈ তেওঁ মৰতত্তে সৰগ ঢুকি পায়। সৰুকুঁৱৰী তেওঁৰ মনত প্ৰেমৰ সিংহ-দুৱাৰ মুকলি-কৰোতা, সৌন্দৰ্য্যৰ আকৰ। সৰুকুঁৱৰীৰ সঙ্গীতৰ বাগত, সৌন্দৰ্য্যৰ মোহত ৰজাই, ক্ষন্তেকৰ বাবে হলেও, উৰ্বশী, মেনকা, ৰম্ভা আদি অপেস্বৰী আৰু স্বৰ্গীয় দেৱবালা গণকো নেওচা দিছে। তেওঁক দেৱী বুলি পূজা কৰিব নে মানৱী বুলি উপভোগ কৰিব ভাবি নেপায় তেওঁ।

চুটিয়া ৰজাই বহদৈৰ ওপৰত পাশৱিক অত্যাচাৰ কৰা দেখি তেওঁৰ প্ৰাণ কান্দি উঠিছিল। বহদৈ তেওঁৰ মনত পাৰিজাত ফুল আৰু পাষণ্ড পিশাচ চুটিয়া ৰজাই সেই পাৰিজাত মোহাৰি পেলাব খোজা দৃশ্য তেওঁৰ সহ্য নহয়। বহদৈৰ গীতৰ

প্ৰভাৱত তেওঁৰ মনত পুৰণি স্মৃতিকণাবোৰ জাউৰিয়ে জাউৰিয়ে জাগি উঠি তেওঁক দেই-পুৰি মাৰে। ইয়াৰ প্ৰভাৱতেই তেওঁৰ মনত পৰিছিল সৰুকুঁৱৰীৰ মধুৰ সঙ্গীত, মৌ-সনা মাত।

লচপচি—লচপচি নাট্যকাৰৰ কল্পিত চিত্ৰ, বুৰঞ্জীমূলক নহয়। সামান্য চাউডাঙৰ ঘৰৰ এই বুঢ়ী বেটীজনীয়ে নাটখনিত অদ্ভুত কাৰ্য্য সাধন কৰিলে। অসমীয়াৰ মাজত নাৰদ যেনে লচপচিও তেনে। নাটখনিত তাই নাৰদ মুনিৰ নতুন সংস্কৰণ বুলিব পাৰি। তাই অ'ৰ কথা ত'ত লগাই, ইজনৰ ঈৰ্ষা সিজনৰ ওপৰত বঢ়াই দিয়াত কাজী। নিজ স্বাৰ্থ সাধনৰ বাবে তাই মিছা কথাও কম নকয়। মিছা কথাৰ জাল পাতিয়েই তাই বৰকুঁৱৰীৰ সৈতে ভালৰি বোলাই সৰুকুঁৱৰীক সেই জালত পেলাই অনাইকতে কষ্ট দিয়ে। এপিনে মিছা অপবাদ দি তাই বৰকুঁৱৰীৰ যোগেদি সৰুকুঁৱৰীৰ মৃত্যু ঘটাবলৈ চেষ্টা কৰিছিল যদিও, অইনপিনে আকৌ অইন এজন মানুহলৈ সৰুকুঁৱৰীক দিম বুলি কৈ ভেটি খাবলৈও ফাকতি পাতিছিল।

তাইৰ মুখত মৌ, পেটত গৰল। মৌসনা মাতেৰে চকু টিপ্ মাৰিয়েই সিজনীয়ে ধন-সোণ, মণি-মুকুতা পৰ্য্যন্ত মানুহৰ পৰা সৰকায়। এইদৰে মুখ খনেৰেই তাই জীয়েকৰ বিয়াৰ খৰচ পৰ্য্যন্ত মোনা ভৰাই উলিয়াই লয়। মিছা কথাৰ ঠেং চুটি। গোকাট মিছাৰ ভঁৰাল এই লচপচিজনী ত্যাওখামৃথিৰ শেন চকুৰ আগৰ পৰা সাৰিব নোৱাৰিলে। ৰজাই তাইৰ সকলোখিনি সুৱদি গুণৰ সম্ভেদ পাই সৈন্যৰ হতুৱাই তাইৰ নাক-চুলি কটাই উপযুক্ত শাস্তি দিয়ালে। মৃত্যুয়েই তাইৰ পাপৰ প্ৰায়শ্চিত্ত হ'ল।

বাৰমী-ৰহদৈ আখ্যানটো আনুষঙ্গিক। মূল নাট্যবস্তুৰ সৈতে ইয়াৰ পোন-পটীয়া সম্বন্ধ একো নাই, অথচ, সমগ্ৰ কাহিনী ভাগক ই ৰসমধুৰ কৰি তুলিছে। ই কাহিনীৰ বহিৰঙ্গ-ভূষণ মাথোন।

হৰদত্ত—পাঁচ-অঙ্কীয়া এই ঐতিহাসিক নাটখনৰ পটভূমি বেজবৰুৱাৰ 'পদুম কুঁৱৰী' (১৯০৫), ৰজনী বৰদলৈৰ 'দন্দুৱাদ্ৰোহ' উপন্যাস (১৯০০) আৰু অসমীয়াৰ হাজাৰ মুখ-বাগৰা কথা বা লোক-কথা। আহোম ৰাজত্বৰ শেষ ছোৱাৰ কাহিনী; তেতিয়া কামৰূপৰ শাসনকৰ্ত্তা বদন বৰফুকন। বৰফুকনৰ অত্যাচাৰ উৎপীড়নত কামৰূপীয়া-প্ৰজাৰ দুখ-দুৰ্গতিৰ সীমা নোহোৱা হৈছে। জম্মি-পিয়লিয়ে হাতী মেলাই প্ৰজা বধ কৰি ৰং চাই চাই কিৰিলী পাৰি চাপৰি মাৰে; দেৱমন্দিৰৰ সোণৰূপ খহাই নি বঙালক ভেটে; বেলি বুৰ যোৱাৰ লগে লগে কামৰূপীয়া প্ৰজাক জিলাৰ বাহিৰ হৈ যাবলৈ আদেশ জাৰি কৰে। শাসনকৰ্ত্তা এজনৰ এনে স্বেচ্ছাচাৰিতা আৰু দাম্ভিকতাৰ বিৰুদ্ধে হৰদত্ত-বীৰদত্ত নামৰ সংস্কাৰকামী-

দেশপ্ৰেমিক ভ্ৰাতৃদ্বয়ৰ অন্তৰ জাগি উঠিল। শেষত বিদ্ৰোহী বুলি প্ৰমাণিত হোৱাত হৰদত্ত বাজ আদেশত শূলত দি বধ কৰা হয়। বুৰঞ্জীয়ে গৰকা এই কাহিনীৰ সৈতে নাট্যকাৰৰ কল্পনা-প্ৰসূত পদুমকুঁৱৰী-কাহিনী সনা-পোটোকা হৈ নাট্যবস্তু নিৰ্মিত হৈছে।

পদুমকুঁৱৰীৰ নামটো বুৰঞ্জী-প্ৰসিদ্ধ নহলেও ছুই এখন বুৰঞ্জীত নোহোৱা নহয়; কিন্তু তেওঁৰ প্ৰেম-কাহিনী ঔপন্যাসিক দুজনাৰ আৰু এই নাট্যকাৰজনৰ নিৰপেক্ষ মৌলিক সৃষ্টি। সেয়েহে এই প্ৰেমিকসকলৰ নাম-ধাম আৰু কাৰ্য্যকলাপৰ সাদৃশ্য নাই। বেজবৰুৱাৰ উপন্যাসত হৰদত্তৰ তোলনীয়া পুতেকজনৰ নাম সূৰ্য্যকুমাৰ, অথচ নাটত মহিৰাম। পদুমৰ প্ৰণয়প্ৰাৰ্থী মহিৰাম, শিখ সেনাপতি কুমেদান আৰু ধনীৰাম চৌধুৰী নাট্যকাৰৰ মানস চৰিত্ৰ। চিৰাচৰিত প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজৰ পৰিবৰ্ত্তে তালুকদাৰে ইয়াত প্ৰেমৰ চতুৰ্ভুজ নিৰ্মাণ কৰি বৈশিষ্ট্য দেখুৱালে। শিখ সেনাপতি কুমেদান হৰদত্তৰ আহ্বান-ক্ৰমে অসমলৈ আহে, কিন্তু পদুমীক লাভ কৰিব নোৱাৰি, বদনৰ পক্ষ লয়। ধনীৰাম চৌধুৰীয়েও সেইদৰে পদুমীৰ আশা এৰি বদনৰ পক্ষ গ্ৰহণ কৰি হৰদত্তৰ বিপক্ষে থিয় দিয়ে। ইয়াতেই নাটকীয় সংঘাত সৃষ্টি হৈছে। বীৰদত্ত বন্দী হ'ল, হৰদত্তক শূলত দিয়া হ'ল। তথাপিও ভীষ্ম-সদৃশ প্ৰতিজ্ঞা-বদ্ধ ভ্ৰাতৃযুগলে ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে তেওঁলোকলৈ পদুমী আইদেউক কোনোমতেই দিম বুলি নকয়। শূলবিদ্ধ হৰদত্ত পানীৰ তললৈ যোৱাৰ লগে লগে পদুমীও পিতাকৰ সঙ্গ লৈ মহাপ্ৰস্থানৰ যাত্ৰী হ'ল। পদুমীৰ আজীৱন আশাশুধীয়া প্ৰেমিক মহিৰামো আহি শেষ মুহূৰ্ত্তত পদুমীৰ সঙ্গসুখৰ পৰা বঞ্চিত হৈ পানীত জাপ মাৰি মৃত্যু বৰণ কৰে। এইদৰে এহাল প্ৰণয়-পাশ-বদ্ধ ডেকা-গাভৰুৰ জীৱন পাত হয়। বিষাদৰ ভাৱবে নাটকীয় দৃশ্য ছাট্ মাৰি ঢাকি পেলায় আৰু নাট্যবস্তুৱে কৰুণৰসত পৰিসমাপ্তি লাভ কৰে।

হৰদত্তৰ চৰিত্ৰত দেশ প্ৰেম আৰু প্ৰতিহিংসা-পৰায়ণতা আছে। তেওঁ বজা নহয়, কিন্তু খ্যাতিসম্পন্ন জনপ্ৰিয় প্ৰজাবৎসল চৌধুৰী। তুঁহ জুইৰ দৰে উমি উমি তেওঁৰ অন্তৰৰ প্ৰতিহিংসাৰ জুই কুৰাই বীৰোচিত ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া ঘটাইছে। কিন্তু নাট্যকাৰৰ বৰ্ণনাৰ কাৰ্পণ্যত কোনোটো ৰসেই ভালদৰেই পৰিস্ফুট নহ'ল, কোনোটো চৰিত্ৰৰে পূৰ্ণ বিকাশ নঘটিল। কিন্তু এই একেজন নাট্যকাৰেই 'বামুণীকোঁৱৰ' নাটত ত্যাও খাম্‌থিৰ চৰিত্ৰত এনে এক প্ৰতিহিংসা-পৰায়ণতাৰ চিত্ৰ অঙ্কন কৰাত এই বিপুল সাফল্য লাভ কৰিছে। অনুমান হয়, তালুকদাৰে তেওঁৰ প্ৰথম ঐতিহাসিক নাট 'বামুণী কোঁৱৰ'ত চৰিত্ৰাঙ্কনৰ বিস্তীৰ্ণ কৌশল দেখুৱাই পাছৰ কেইখনতে সংক্ষিপ্ত-কৰণৰ কৌশল ইচ্ছাপূৰ্বক দেখুৱাবৰ যত্ন কৰিছিল—"Brevity is an art." কাম-ৰূপীয়া সৈন্য আৰু আহোম সৈন্যৰ মাজত হোৱা তুমুল যুদ্ধ নেপথ্যত সমাপ্ত কৰাই

তাৰ ফলাফল পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ একেষাৰ বাক্যতে সমাপ্ত কৰা হৈছে। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱায়ো 'চক্ৰধ্বজ' নাটত (১৯১৫) এনে কৌশল প্ৰয়োগ কৰিছিল। এই নাটত (তেওঁৰ অন্যান্য দুই এখন নাটত থকাৰ দৰে) ঠায়ে ঠায়ে নাট্যকাৰে কথাছবিৰ চিত্ৰ প্ৰদৰ্শন কৌশলৰো ইঙ্গিত দিছে, যেনে, পিয়লিয়ে হাতীত উঠি কামৰূপীয়া প্ৰজাক কিদৰে গচকাই মাৰিছে, ঘৰদুৱাৰ ভাঙি চুৰমাৰ কৰাইছে; সেইদৰে বাঁহৰ ওপৰত ঢুলীয়াহঁতে উঠি কিদৰে কুস্তি কৰে, বহুতো ঢোল ওপৰা-ওপৰিকৈ জোৰা দি তাৰ ওপৰৰ পৰা ঢোল লৈ কি দৰে ঢোল বজাই বজাই জাপ মাৰে—এনেবোৰ দৃশ্য কথাছবিৰ যোগেদি দেখুউৱা অভিপ্ৰায় নাট্যকাৰে প্ৰকাশ্য ভাৱে উল্লেখ কৰি গৈছে। অসমত ১৯৩৩ চনত মাথোন জ্যোতি প্ৰসাদে 'চিত্ৰবন' প্ৰতিষ্ঠা কৰি প্ৰথম অসমীয়া কথাছবি 'জয়মতী'ৰ প্ৰয়োজনা কৰে। এয়ে বোধহয় নাট্যকাৰ গৰাকিৰ মানস-পটত কথাছবিৰ যোগেদি নাট্য কাহিনী প্ৰচাৰৰ আকুল আগ্ৰহ জন্মায় আৰু তাৰে আৰ্হিত এই নাটখনিৰ জনম আৰু জন্ম-লগ্ন সংযোগ।

বিপ্লৱ ঃ—নাট্যকাহিনী—অভাৱ অনাটনত ৰাইজে জমিদাৰক খাজনা দিব নোৱাৰা হৈ পৰে আৰু তেওঁলোকৰ ওপৰত জমিদাৰৰ জোৰ জুলুম হয়। কবি চন্দ্ৰমোহনে জনগণৰ বিপ্লৱী মনোভাৱ সৃষ্টি কৰাৰ অভিপ্ৰায়ে স্বৰাজ-সঙ্গীত ৰচনা কৰে, জীয়েক পাৰ্ব্বতীয়ে সেইবোৰ গীতকে গাই ৰাইজৰ মনপ্ৰাণ পুলকিত কৰি নবজাগৰণ তোলে। জনগণৰ মাজত বিপ্লৱৰ বীজ বপন হ'ল—"নাই ভেদাভেদ নাই দাসত্ব-শৃঙ্খল"। জমিদাৰৰ পুতেক বিপিনে কলিকতাত উচ্চ শিক্ষা লাভ কৰি আহি স্বৰাজ আন্দোলনত গা ঢালি দিয়ে আৰু এদিন জমিদাৰৰ চিপাহীৰ কবলত পৰি পিতাক সাংঘাতিক ভাৱে আহত হৈ চিকিৎসাধীন হৰ লগীয়াত পৰে। নবিয়া পাটীত পাৰ্ব্বতীৰ সেৱা-শুশ্ৰূষাত বিপিনে ক্ৰমান্বয়ে আৰোগ্য লাভ কৰে। অজানিতে দুয়ো ডেকা-গাভৰুৰ মাজত প্ৰেম-পৰিমল সঞ্চাৰিত হয়। পাৰ্ব্বতীয়ে নিজৰ আঙঠি বিপিনক পিন্ধাই দিয়ে। দুয়ো দুয়োৰে চকুলৈ চাই আনন্দত মতলীয়া হয়।

ই এখনি চাৰি-অঙ্কীয়া সামাজিক মিলনাত্মক নাট, অসম তথা ভাৰতৰ স্বৰাজ আন্দোলনৰ নাট্য চিত্ৰ। ইয়াৰ আগতে স্বৰাজ আন্দোলনৰ বীজ-মন্ত্ৰ-পুত নাট আছিল, অম্বিকাগিৰিৰ 'বন্দিনী ভাৰত' (অপ্ৰকাশিত), দীন মেধিৰ 'পুনৰ্জন্ম' (১৯২১), ৰমেশ চৌধুৰীৰ 'বিপ্লৱৰ শেষ' (১৯২২)। এই কেইখন নাটত থকা বিপ্লৱৰ ধ্বনি ইঙ্গিত-মূলক আৰু ক্ষীণ। কিন্তু এই নাটত তালুকদাৰে ব্যাপক বিপ্লৱৰ দৃষ্টিৰে চন্দ্ৰমোহন কবিৰ যোগেদি দৃশ্যকাব্যত বিপ্লৱৰ শঙ্খধ্বনি কৰিলে—

"জমিদাৰৰ কঠোৰ শাসন শাসকৰ শতেক লাঞ্ছনা
ধনীৰ শতেক শোষণ আজি কৰিম নিৰ্ব্বিবুৰ উৰ উৰ উৰ জয়পতাকা উৰ।"

পাৰ্ব্বতী নাট্যকাৰৰ প্ৰচাৰিকা শক্তিৰ মূৰ্ত্ত প্ৰতীক। পিতা-পুত্ৰৰ সংঘাতে নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব ফুটাই তোলাত সহায় কৰিছে। আপোনজনৰ সৈতে বিৰহ-বিচ্ছেদ ঘটাই শেষত আকস্মিক মধুৰ মিলন দেখুৱাই নাটকীয় পৰিণতিত নাট্যকাহিনীৰ অন্ত পেলোৱাত লিখক কৃতকাৰ্য্য হৈছে।

চন্দ্ৰকলা—১৯৩৭ চনৰ 'আৱাহন'ৰ ৫ম সংখ্যাত 'চন্দ্ৰকলা'ৰ প্ৰথম প্ৰকাশ হয়। ই এখনি চাৰি-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট। প্ৰায় চাৰ কুৰি বছৰৰ আগত হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন'ত কানি ৰবৰিহৰ যি অমঙ্গলীয়া পাৰণতি দেখুউৱা হৈছিল, ইয়াতো প্ৰায় তেনেকুৱা বিষয়বস্তু এটায়েই কলাত্মক ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে। নাটখনিৰ নায়ক উদয়, নায়িকা চন্দ্ৰকলা। উদয়ে কানিৰ বাবেই চুৰি বিদ্যা অৱলম্বন কৰিব লগীয়া হ'ল আৰু ছমাহ কাৰাবৰণ কৰিব লগীয়াত পৰিল। কানি ৰবৰিহৰ বিষময় ফল ভুগি ন্যায়ালয়ত তেওঁৰ মুখত ওলাল—"য'তে কানি ত'তে চুৰি"। কৰ্ত্তৃপক্ষই ইয়াৰ মূল উচ্ছেদ কৰিব লাগিব।

ভাস্কৰ বৰ্ম্মা—প্ৰাচীন কামৰূপ অধিপাত কুমাৰ ভাস্কৰ বৰ্ম্মাৰ জীৱনী আৰু ৰাজত্ব সম্বন্ধে এতিয়াও ইতিহাসৰ মতদ্বৈধ আঁতৰা নাই। হলেও, বাণভট্টৰ 'হৰ্ষ-চৰিত', হিয়েনচাঙৰ ভ্ৰমণ বৃত্তান্ত আৰু তাম্ৰলিপি প্ৰভৃতিৰ পৰা তেওঁৰ বিষয়ে মোটামুটি ভাবে এইখিনি সম্ভেদ পোৱা যায়—

ভাস্কৰ বৰ্মা খৃঃ সপ্তম শতিকাৰ ৰজা। তেওঁৰ দিনত গৌড়াধিপতি শশাঙ্কই থানেশ্বৰৰ ৰজা ৰাজ্যবৰ্দ্ধনক হত্যা কৰে। ভ্ৰাতৃহন্তাৰ প্ৰতিশোধ লবৰ মনেৰে ভায়েক হৰ্ষবৰ্দ্ধনে শশাঙ্কৰ ওপৰত সমুচিত আক্ৰমণ চলায়, ইপিনে কুমাৰেও এই অভিযানত সহযোগ কৰিবৰ মনেৰে হৰ্ষবৰ্দ্ধনলৈ নানা মহামূল্য উপঢৌকন পঠিয়াই বন্ধুত্ব স্থাপন কৰে। এই সময়তে চীন পৰিব্ৰাজক হিয়েনচাঙৰ ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ ভাৰত-ভ্ৰমণ আৰম্ভ হয়। কুমাৰে দূতৰ যোগেদি কেৰাখন চিঠি চীন পৰিব্ৰাজকৰ নামে পঠিয়াই কামৰূপলৈ তেওঁক আমন্ত্ৰণ কৰে আৰু তেৰোঁ আহি কুমাৰৰ আদৰ-সমাদৰ-পূৰ্ণ আতিথ্যত মুগ্ধ হৈ তেওঁৰ ভ্ৰমণ-বৃত্তান্তত কুমাৰক ভূৰি প্ৰশংসা কৰি কামৰূপৰ বিষয়ে বহুতো তথ্যপূৰ্ণ কথা লিপিবদ্ধ কৰি থৈ যায়। ভাস্কৰ বৰ্ম্মাৰ দিনত কামৰূপত বৌদ্ধধৰ্মৰ প্ৰভাৱ নাছিল। কুমাৰ বৌদ্ধ ধৰ্মাৱলম্বী নাছিল; কিন্তু তেওঁ শিক্ষাবিদ্ আৰু শ্ৰমণ সকলক আদৰ কৰিছিল। তেওঁৰ ৰাজ্য কাম-ৰূপৰ সীমাতে সীমিত হৈ নাছিল। কৰ্ণসুবৰ্ণ আদি কেৰাখন ঠাইলৈ তেওঁৰ ৰাজত্ব বিস্তৃত হৈছিল। হিয়েনচাঙৰ অসাধাৰণ শিক্ষা-দীক্ষা আৰু পাণ্ডিত্যৰ কথা জানিব পাৰি, ভাৰত সম্ৰাট হৰ্ষবৰ্দ্ধনে কাণ্যকুব্জত এখন মহামেলা পাতে। ইয়াতো হিয়েন-চাঙৰ লগতে কুমাৰকো নিমন্ত্ৰণ কৰা হৈছিল আৰু তেওঁ গৈ সেই মহামেলাত

যোগদান কৰিছিল। ভাস্কৰ বৰ্মা চিৰকুমাৰ আছিল বুলিয়েই প্ৰায়বোৰ ইতিহাসে কয়। গতিকে তেওঁৰ ৰাজত্ব অন্ত পৰাৰ লগে লগে বৰ্মা বংশৰ ৰাজত্বৰ ওৰ পৰে আৰু শালস্তম্ভকে আদি কৰি কেৰাজন নৃপতিয়ে কামৰূপৰ সিংহাসন অধিকাৰ কৰে। কিন্তু ভাস্কৰ বৰ্মা চিৰকুমাৰ নাছিল বুলিও এটা মত আছে। গতিকে ভাস্কৰ-বিলাসিনীৰ প্ৰণয়কাহিনী, সহ-মৰণ এক মতে ঐতিহাসিক নহলেও, অইন মতে ঐতিহাসিক বুলি ধৰিব পৰা যায়।

নাট্যবস্তু—দেৱদাসী বিলাসিনীৰ ইচ্ছাত কুমাৰ ভাস্কৰ বৰ্মাই হৰ্ষবৰ্দ্ধনৰ সৈতে গৌড়াধিপতি শশাঙ্কৰ বিৰুদ্ধে অভিযান চলোৱাত সহযোগ কৰে। কুমাৰৰ এক উদ্দেশ্য, তেওঁৰ হৃত পিতৃৰাজ্য উদ্ধাৰ কৰা, অইন উদ্দেশ্য, ভাৰত সম্ৰাট হৰ্ষবৰ্দ্ধনৰ প্ৰতি সাহায্য আগ বঢ়োৱা। ইপিনে হৰ্ষবৰ্দ্ধনৰ ভনীয়েক ৰাজ্যশ্ৰী, শত্ৰুৰ দ্বাৰা অপহৃতা হোৱাত হৰ্ষবৰ্দ্ধন উত্ৰাৱল হৈ ভনীয়েকৰ অন্বেষণত ব্যস্ত হৈ পৰে আৰু তেওঁক গৈ এটা গুহাত বৌদ্ধমূৰ্ত্তি পূজা কৰি থকা অৱস্থাত দেখে। ভ্ৰাতৃ-ভগ্নীৰ আকস্মিক সান্নিধ্যত দুয়োৰে মনত অপাৰ আনন্দ। স্বামীৰ উদ্দেশ্যে পৰকালৰ বিষয়ে চিন্তা-চৰ্চা কৰিয়েই ভনীয়েকে ভৱিষ্যত জীৱন অতিবাহিত কৰিব—এয়ে আছিল ৰাজ্যশ্ৰীৰ পণ। কালক্ৰমত বিলাসিনীৰ এটি পুত্ৰ জন্ম হয় আৰু স্বামী-বিহীন স্ত্ৰীৰ সন্তান জন্মত সকলোৱে আশ্বৰ্য্য প্ৰকাশ কৰে। "প্ৰেমৰ সৌৰভেৰে ভৰা' সবোৱৰত উত্তৰ হোৱা এই পদুম কলিটিক অৱন্তি বৰ্মণ নাম দি কামৰূপৰ অধিপতি বুলি কুমাৰে ঘোষণা কৰিলে। কুমাৰ স্বৰ্গগামী হ'ল। বিলাসিনীয়ে "বুদ্ধং শৰণং গচ্ছামি" বুলি কুমাৰৰ সৈতে একেখন চিতাতে উঠি মৃত্যু বৰণ কৰি জগতত অদ্ভুত মহিমা দেখুৱাই থৈ গ'ল।

'ভাস্কৰবৰ্মা' পাঁচ অঙ্কীয়া ঐতিহাসিক নাট; মুদ্ৰণ কাল ১৯৫১ চন। কুমাৰ ভাস্কৰবৰ্মা সম্বন্ধীয় অসমীয়া নাট এয়ে প্ৰথম। বৌদ্ধধৰ্মৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰভাৱ অসমত কিমান দূৰ শিপাইছিল সন্দেহজনক। কিন্তু নাট্যকাৰে অসমত বৌদ্ধধৰ্মৰ বহুল প্ৰচাৰ অনুমান কৰি বুদ্ধদেৱৰ "মহাপৰিনিৰ্ব্বাণ"ও যে অসমতে হৈছিল তাৰো প্ৰমাণ দাঙি ধৰিছে (নাট্যকাৰৰ ইংৰাজীত লিখা 'বুদ্ধহাজো' দ্ৰঃ)। সৰ্বভাৰতীয় ভিত্তিত ৰচিত এই নাটখনিয়ে ভাৰতৰ এমূৰৰ পৰা অইন মূৰলৈ এই ধৰ্মই কেনে ভাবে ব্যাপকতা লাভ কৰি আহি অসম পৰ্য্যন্ত পাইছেহি তাকেই দেখুৱাইছে। অইন কি, চীন সাম্ৰাজ্যৰ এখন নগৰত হিয়েনচাঙৰ অৱস্থিতি দেখুৱাই মুনি-মনোৰম ভাৰতবৰ্ষ খনিৰ এটি পূত পৱিত্ৰ মূৰ্ত্তিও তেওঁৰ মানস ৰাজ্যত উদ্ভাসিত কৰোৱা হৈছে। তাকে দেখি তেওঁ সাৰ পাই চীৎকাৰ কৰি উঠিল—"কৰিব কাম্য তুমি আৰ্য্যপুৰী। মই তোমাক বেনে তেনে দৰ্শন কৰিম।" ইতিহাসেই নাট্যবস্তুৰ প্ৰধান অৱলম্বন হলেও নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব

সৃষ্টিৰ বাবে আৰু নাট্যকাৰৰ অন্তৰ্দৃষ্টি জ্ঞাপনৰ অৰ্থে দুই এঠাইত ইতিহাসৰ সীমিত ৰেখা অতিক্ৰম কৰি নাট্যকাৰে কল্পনাৰ অসীম ৰেখাত ভেজা দি নাট্যিক মৌ-কোঁহ নিৰ্মাণৰ প্ৰয়াস কৰিছে, যেনে—ভাস্কৰৰ কপালত অকস্মাতে বুদ্ধৰ উজ্জ্বল জ্যোতি (২য় অঃ ২য় দৃঃ); সপ্তম শতিকাৰ কাহিনী ভাগৰ মাজতে ওজাপালীৰ গীত (৪ৰ্থ অঃ ২য় দৃঃ)। অৱশ্যে, ওজাপালীৰ পদাৱলী ৰচনাৰ সময় সেই যুগৰ নহয়। ই কালাতিক্ৰমণ দোষ।

এই নাটখনিত কাহিনীৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ বিচাৰি উলিয়াবলৈ টান; গতিকে শীৰ্ষবিন্দু কোনটো উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰি। তৃতীয় অঙ্কৰ ষষ্ঠ দৃশ্যত সুস্থিত বৰ্মাৰ মৃতদেহৰ সমুখত ভাস্কৰবৰ্মাক মুকুট পিন্ধাই প্ৰাগ্‌জ্যোতিসৰ সিংহাসনত অধিষ্ঠিত কৰা হয়। কিন্তু এই সিংহাসন লাভৰ বাবে কুমাৰৰ অকণো ব্যস্ততা নাটখনিত দেখুউৱা হোৱা নাই। সিংহাসনৰ পূৰ্বাধিকাৰী সুস্থিত বৰ্মাৰ মৃত্যুও স্বাভাৱিক ভাবেহে হৈছে। ভাস্কৰে তেওঁৰ ৰোগ আৰোগ্যৰ বাবে ঈশ্বৰক প্ৰাৰ্থনা কৰিছিল। গতিকে সুস্থিত বৰ্মাৰ মৃত্যু আৰু ভাস্কৰৰ সিংহাসন লাভত একো নাটকীয় উদ্বেগ বা আকস্মিকতা নাই; ই কোনো কাৰ্য্যক্ৰমৰ শীৰ্ষবিন্দু নহয়। অৱন্তীৰাজৰ জন্ম আৰু তেওঁৰ ওপৰত কামৰূপৰ ৰাজ্যভাৰ অৰ্পণ নাট্য কাহিনীৰ 'ফলোদয়' বা শীৰ্ষবিন্দু বুলিব নোৱাৰি। কাৰণ, ইয়াৰ বাবে নায়ক-নায়িকাৰ কোনো প্ৰযত্ন হোৱা নাই। ই অপ্ৰয়াসলব্ধ আকস্মিক ফল; নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব-পূৰ্ণ দৃশ্য আৰু সন্নিস্থল। বিলাসিনীৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য্য হোৱা দেখা যায়। ভাস্কৰৰ চৰিত্ৰত দুটা দিশ প্ৰায় সমান্তৰাল ভাৱে ধাবিত হৈছে—বৌদ্ধধৰ্মৰ প্ৰতি অনুৰাগ আৰু হৰ্ষবৰ্দ্ধনৰ হিয়েনচাঙৰ সৈতে মিত্ৰত্ব স্থাপনৰ বিবিধ পন্থা অৱলম্বন। নৱজাত সন্তানক লক্ষ্য কৰি কুমাৰে বিলাসিনীক কৈছিল—"মোৰ আনন্দ যে তোমাৰ মোৰে চিন স্বৰূপে জগতত প্ৰকাশ পাবলৈ এটা ভৱিষ্যত বংশধৰ ব'ল। জগতে ইয়াৰ মোল নাপায়। কিন্তু প্ৰেমৰ সৌৰভেৰে ভৰা সৰোৱৰত ই পদুম কলি। গুৱিত কলঙ্ক কালিমাৰে ভৰা প্ৰেম পঙ্কজ।" (৫ম অঃ ১ম দৃঃ)—এই একেষাৰ উক্তিৰ যোগেদিয়েই নাট্যকাৰে এই নাটখনিত সাহিত্য ৰস মাধুৰিমাৰ অন্তৰালত নাট্য ৰসৰ গৰিমা স্থাপন কৰিছে বহু পৰিমাণে, বহু কল্পনাৰে, বহু ভঙ্গিমাৰে।

বেণু—দিল্লীৰ যুদ্ধত বহিমক হেৰুৱাই মুছলমানী ছোৱালী কবেলা অস্থিৰ। শত্ৰুৰ হাতৰ পৰা বহিমক উদ্ধাৰ কৰিবলৈ সৈ মেহেৰ চিৰদিনলৈ অন্ধ হৈ থাকিব লগীয়াত পৰিল। কবেলা আৰু মেহেৰ দুয়ো অসম পায়হি আৰু আহোম কুঁৱৰী বেণুৰ আশ্ৰয়ত থাকিবলৈ লয়। কবেলাই কবীৰৰ দোহা পঢ়ি অশান্ত প্ৰাণত শান্তি লাভ কৰি দিন কটাব ধৰে। দিল্লীত শত্ৰু সৈন্যাধ্যক্ষ মহবত কবেলাৰ সান্নিধ্য-সুখ-প্ৰয়াসী আছিল, কিন্তু আশাত নিৰাশ হৈ কাসেম নামৰ তেওঁৰ বন্ধু একজনৰ সহায়

বিচাৰে। কাসেমে মহবতৰ পৰা টকাৰ টোপোলা ভেটি লৈ উদ্দেশ্য সিদ্ধি কৰিবলৈ গাত লয়। ৰুবেলা ইতিমধ্যে কবীৰৰ দোহা অধ্যয়ন কৰি ধৰ্ম্মপ্ৰাণা হৈ পৰিছে। কাসেমে ৰুবেলাৰ ওচৰ চাপিবলৈ সাহ কৰিব নোৱাৰি মোহন-পত্নী ৰেণুক বলেৰে ধৰি লৈ গ'ল। অন্ধ মেহেৰে অপহৃতা ৰেণুক অনুসৰণ কৰিলে। প্ৰাণপ্ৰিয়া ৰেণুৰ অন্বেষণত মোহন বিতত হৈ পৰিল। গায়ে-মুৰে কাপোৰ ঢাক দি ৰুবেলা বুলি কৈ ৰেণুক মহবতক সমৰ্পণ কৰি কাসেমে তিন তিলিকি মাৰি ধনৰ মোনা লৈ উধাও হ'ল। মহবৎ ধৰ্মভীৰু; তেওঁ ৰেণুক জীৱন-সঙ্গিনী ৰূপে গ্ৰহণ নকৰি মাতৃবৎ জ্ঞান কৰিলে; ৰুবেলায়ো মহবতক লগ পাই 'ভাই' বুলি সম্বোধন কৰাত মহবতে উত্তৰ দিলে; "তোক নিব আহিছো ৰুবেলা, প্ৰেমৰ প্ৰতিদান স্বৰূপে নহয়। প্ৰেমৰ প্ৰতিমা সাজি পূজা কৰিবলৈ" (৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)। মোহনে ৰেণুক পুনৰ্বাৰ গ্ৰহণ কৰিবলৈ ইচ্ছা নকৰিছিল; কিন্তু বহুতো গুণা-গঁথাৰ পিছত তেওঁৰ সপোন ভাঙিল, মোহ-তন্দ্ৰা আঁতৰিল। মোহনে ভাবিলে, ৰেণুৱে স্বইচ্ছাতে নাৰী-ধৰ্ম বিসৰ্জন দিয়া নাই। তেওঁ ৰেণুক গ্ৰহণ কৰিলে। মহবতৰ বাবেই ইচলামৰ ফুলপাহি ৰুবেলা ঢোপা কলি হব লগীয়া হ'ল। ৰেণুক অনুসৰণ কৰোতে অন্ধ মেহেৰ এজোপা গছত খুন্দা খাই সাংঘাতিক ভাবে আঘাত পাই পৰি থাকে আৰু সেয়ে তেওঁৰ অন্তক ৰূপে ক্ৰিয়া কৰে। মুখত তেওঁৰ অন্তিম বাণী শুনা গ'ল—"আল্লা, হিন্দু মুচলমান সকলো তোমাৰ সন্তান, মোক তোমাৰ কাষলৈ নিয়া প্ৰভু।" (৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

'ৰেণু' পাঁচ-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট। পাঁচ-অঙ্কীয়া হলেও একাঙ্কিকা সদৃশ হ্ৰস্ব পৰিধিৰ। এক ভগৱানৰ সৃষ্টি হিন্দু-মুছলমানৰ মহামিলনৰ পটভূমিত নাট্য-বস্তু স্থাপিত। আহোম-দম্পতি ৰেণু-মোহনৰ চৰিত্ৰত স্নেহ আৰু ঔদাৰ্য্যৰ উজ্জ্বল পৰিচয় পোৱা যায়। হিন্দু হৈও তেওঁলোকে অজ্ঞাত-কুল-শীল লোকক আশ্ৰয় দিছে। মেহেৰ আৰু ৰুবেলাই তেওঁলোকৰ আশ্ৰয় পাইহে স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলায়। মেহেৰ দয়া আৰু পৰোপকাৰৰ মূৰ্ত্ত প্ৰতীক। মহিমক শত্ৰুৰ হাতৰ পৰা ৰক্ষা কৰিবলৈ গৈয়েই তেওঁ চিৰদিনলৈ অন্ধ হৈ পৰে আৰু ৰেণুক দুৰ্জনৰ হাতৰ পৰা ৰক্ষা কৰিবলৈ গৈয়ে প্ৰাণ পৰ্য্যন্ত বিসৰ্জন দিব লগীয়া হয়। "ধনানি জীৱিতঞ্চৈৱ পৰাৰ্থে প্ৰাজ্ঞ উৎসৃজেত্"—এয়ে তেওঁৰ নীতি। ধৰ্ম-চক্ষু-হীন হলেও তেওঁ দিব্য দৃষ্টিৰে দীপ্তিমান; জ্যোতিস্মান। তেওঁৰ দিব্য দৃষ্টিত ভগৱানৰ ৰাজ্যত সকলো সমান। অপহৃতা ৰেণুৰ প্ৰত্যাগমন-সংবাদ পাই তেওঁ ৰেণুক আশীৰ্ব্বাদ দিয়ে, ৰুবেলাৰ ভৱিষ্যত মঙ্গল কামনা কৰে, আৰু শেষত ভগৱানৰ ওচৰত আত্ম-নিবেদন কৰি ইহ জগতৰ পৰা শেষ বিদায় লব খোজে এই বুলি—"প্ৰভু, খোদাতাল্লা, নিয়া, তোমাৰ চৰণৰ দাস কৰি নিয়া, ক্ষুদ্ৰ মেহেৰ তোমাৰ বিশ্ব ব্ৰহ্মাণ্ডত লয় হওক।" (৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

লহঙা—লহঙা কুমাৰৰ ছোৱালী, ঘৰৰ অৱস্থা শোচনীয়, সূতা কাটি কাপোৰ বৈ জীৱিকা উলিয়াব লাগে তাই গোটেই ঘৰখনৰ বাবে। তাই ৰূপৱতী, গুণৱতী, সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰী। গোঁসাইৰ ল'ৰা নবনাথ তাইৰ ৰূপত মুগ্ধ, তাইৰ পাণি গ্ৰহণ কৰিবলৈ ব্যাকুল। ইপিনে তাইক মৈমনচিঙীয়াই বলাৎকাৰ কৰে। নবনাথৰ বাপেকে গুপ্ত সম্ভাব্য মিলনৰ কথা সুঁৱৰি পুতেকক ত্যাজ্য কৰিলে আৰু নবনাথে পথৰ ভিখাৰী হৈ চিৰদিনৰ বাবে গৃহত্যাগ কৰিলে। ইপিনে লফা নামেৰে এজনী মিকিৰণী ছোৱালী; মাক-বাপেকে তাইক তাইৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে মোহন নামেৰে ল'ৰা এটালৈ বিয়া দিলে। কিন্তু তাইৰ ভাল পোৱা ভাৱ আছিল চেনিৰাম নামেৰে অইন এটা ডেকাৰ সৈতেহে। লফাৰ দাম্পত্য জীৱন অবাঞ্ছিত হোৱা বাবে হা-হুতাশৰ মাজেদি অতিবাহিত হব ধৰিলে। শেষত এদিন অকস্মাতে কেটী সাপৰ খোঁটত লফা মৃত্যু-মুখত পৰিল।" চেনিৰামে দেখা পাই তাইক কোলাত তুলি লৈ বেজাবৰ হুমুনিয়াহ চাৰিলে; মোহনে সেই দৃশ্য দেখি সকলো কথাৰ সম্ভেদ পাই স্তম্ভিত হ'ল। কিন্তু প্ৰতিকাৰৰ উপায় যে একোৱেই নাই।

ই এখনি পাঁচ-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট। প্ৰথম প্ৰকাশ ১৯৫৫ খৃঃ। নাটখনিত লহঙা-নবনাথ আৰু লফা-মোহন কাহিনী দুয়োটাই সমান্তৰাল ভাবে আগবাঢ়ি গৈ একেটা সীমাতে অন্ত পৰিছে। কোনোটোকে কোনোটোৰ উপকাহিনী বুলি কবলৈ টান, প্ৰতিটোৱেই স্বাধীন গতিত আত্মবিকাশ লাভ কৰাত নাটখনৰ নায়ক-নায়িকা নিৰ্ণয় কৰাটো টান হৈ পৰিছে। লফা-মোহন কাহিনীত প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ অঙ্কিত হৈছে তৃতীয় ব্যক্তি চেনিৰামৰ সংযোগত। চেনিৰাম প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যাত যুবক, সেইদৰে নবনাথো। নাটখনি বিৰহ-বিচ্ছেদাত্মক আৰু কৰুণ-ৰসাত্ত। নবনাথৰ চৰিত্ৰত সমাজ-সংস্কাৰ-মনোভাৱ অতি স্পষ্ট। সনাতন হিন্দু ধৰ্মৰ নিকপ্‌কপীয়া বেঁহুৰ মাজত তেওঁ কোনোমতেই তিষ্টিব নোৱাৰে। তেওঁ পিতাকৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে কছাৰী মিকিৰকো শৰণ-ভজন দি উদ্ধাৰ কৰিবলৈ লয়। সেয়েহে পিতাকে তেওঁক ত্যাজ্যপুত্ৰ কৰিলে। নবনাথৰ বচনত নাট্যকাৰৰ প্ৰচাৰ-নীতি নিহিত হোৱাৰ ইঙ্গিত পোৱা যায় এইখিনিত, "হিন্দুৱে সকলোকে এৰি, নীচ জাতিক এৰি, চুলেই চুৱা যোৱা তিৰোতাক পৰিত্যাগ কৰি, অজাতিৰ হাতে খাওঁতাক পৰিত্যাগ কৰি, বিধৱাই অলপ পিছলিলেই দূৰতে ছেই ছেই কৰি, যি ত্যাগৰ মহান্ আদৰ্শ গঢ়িব ধৰিছে, এয়ে হিমালয়ৰ সমান হিন্দুৰ দোল লাহে লাহে খহাই মাটিৰ সমান কৰিব, হিন্দুক সৰ্বনাশ কৰিব" (৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)। চেনিৰামৰ চৰিত্ৰত বিৰহী প্ৰেমিকৰ কৰুণ চিত্ৰ চিত্ৰিত।

ৰাধা-ৰুক্মিণী—কীৰ্তিচন্দ্ৰ বৰবৰুৱাৰ বুৰঞ্জীদাহ, মোৱামৰীয়াৰ বিদ্ৰোহ—এই দুটা বিষয়েই এই নাটৰ কেন্দ্ৰ-বস্তু। কীৰ্তিচন্দ্ৰ বৰবৰুৱাৰ কীৰ্তি-কথা জানি-শুনি

বিষয়াসকলে হিংসাতেই বোলে তেওঁৰ বংশ "জলম-বটা" বুলি বুৰঞ্জীত উল্লেখ কৰি গৈছে। এয়ে তেওঁৰ অন্তৰত বিষ-ক্ৰিয়া কৰে আৰু ইয়াৰ ফলতেই তেওঁ অসমত বুৰঞ্জীদাহ অভিযান চলায়, ৰবৰুৱাৰ পৰাক্ৰমত মোৱামৰীয়াৰ ওপৰত নিষ্ঠুৰ নিদাৰুণ অত্যাচাৰ উৎপীড়ন আৰম্ভ হয়; হত্যা-বিভীষিকাৰ তাণ্ডৱ লীলা চলে। শেষত মোৱামৰীয়াৰ আক্ৰমণত স্বৰ্গদেও লক্ষ্মীসিংহ সিংহাসন-চ্যুত হয় আৰু নাহৰক ৰজা পতা হয়। আহোমৰ বিৰুদ্ধে কৰা এই যুদ্ধত ৰাধা-ৰুক্মিণীয়েও যুদ্ধ ক্ষেত্ৰত আগভাগ লৈ বীৰত্ব দেখুৱায়।

কাশীনাথ তামুলী ফুকনৰ 'আসাম বুৰঞ্জী'ত এই বিষয় দুটা এনে ভাৱে আছে—

'চকৰী ফেটী' বুৰঞ্জীত ৰকতিয়ালৰ ঘৰ জলম-বটা বুলি কোৱা শুনি কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰ ৰবৰুৱাই নৰাদেশৰ পৰা "বঙ্গহৰ মানুহ আনি দি আচল অহম হয় যেন বুজাই স্বৰ্গদেৱত জনালে, বোলে বন্দী প্ৰধান হৈ থাকোতে এই বেৱস্থা, আগলৈ বা কাৰ ঘৰৰ গুৰি কি লিখি থয় আৰু ৰাজাঘৰৰ বা কোন কথা কেনে দৰে লেখে? এই বুলি ৰবৰুৱাই বহুতো বুৰঞ্জী পুৰি পেলালে।"

মোৱামৰীয়া সকলৰ প্ৰতাপ দেখি ৰাজেশ্বৰসিংহ স্বৰ্গদেৱে তেওঁলোকক নানা প্ৰকাৰে দমন কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল। স্বৰ্গদেও লক্ষ্মীসিংহৰ দিনত মোৱামৰীয়াৰ নাহৰ খোৰা আৰু ৰাঘ মৰাণ মুখ্য হৈ উঠে আৰু বিনা ৰণে খোৰাৰ পুতেক ৰমাকান্ত ৰজা হয়, ৰাঘ মৰাণ ৰবৰুৱা হয়। লক্ষ্মীসিংহক জয়সাগৰৰ ৰৰদ'লত "কয়েদ কৰি" থয়। তেওঁলোকে ৰকতিয়ালৰ কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰ ৰবৰুৱাক শালত দিলে আৰু পুতেক হঁতক কাটিলে। কিছুদিনৰ পিছত লক্ষ্মীকান্ত স্বৰ্গদেৱৰ ৰাজত্ব কালতে "ৰমাকান্ত ৰজা আৰু খোৰাক ধৰি সকলোকে মাৰি স্বৰ্গদেৱে নগৰ ললে।"

তালুকদাৰৰ এইখনেই প্ৰথম নাট। ১৯১৯ চনত তেওঁ যেতিয়া স্কুলীয়া ছাত্ৰ, সেই সময়তে এই নাটৰ ৰচনা হৈছিল; নানা বাধা-বিঘিনি হেতুকে ১৯৬৩ চন পৰ্য্যন্ত ইয়াৰ প্ৰকাশ হোৱা নাছিল। ১৯২০ চনত গোলাঘাটত বহা অসম ছাত্ৰ সন্মিলনত ইয়াৰ অভিনয় হয়; সেই সভাৰ সভাপতি আছিল ডঃ ভাণ্ডাৰকাৰ।

ই এখনি পাঁচ-অঙ্কীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাট। এসময়ত ৰাধা-ৰুক্মিণী এগৰাকী তিৰোতা বুলি ধাৰণা আছিল আৰু নাট্যকাৰে এই মতকে ইয়াত অনুসৰণ কৰিছে। পিছত ডঃ সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞা প্ৰমুখ্যে বুৰঞ্জীবিদ্ সকলে ৰাধা আৰু ৰুক্মিণী দুগৰাকী তিৰোতা বুলি ঠাৱৰ কৰে। নাট্যকাৰে এই নতুন মত অনুসৰণ কৰা নাই।

চৰিত্ৰাঙ্কন বিষয়ত নাটখনিত মৰাণ, মোৱামৰীয়া আদি দুৰ্ব্বল চৰিত্ৰ সমূহৰ প্ৰতিহে নাট্যকাৰৰ বেছি সহানুভূতিশীলতা প্ৰকাশ পাইছে। কীৰ্ত্তিচন্দ্ৰ ৰবৰুৱা গৰ্ব্বিত, অথচ দুৰ্বল। বাপেকৰ এই দুৰ্বলতা হেতুকে চন্দ্ৰহাস পিতৃ-বিৰোধী হৈ

উঠে আৰু শেষত বাপেকৰ তৰোৱালৰ আঘাতত পুতেকৰ মৃত্যু হয়। বাধা-ৰুক্মিণী মোৱামৰীয়াৰ নাৰীৰূপিণী দেৱী, মহান্ শক্তি আৰু সাহসৰ প্ৰতীক, "ৰণচণ্ডী"। মোহনমালা প্ৰতিহিংসাৰ জ্বলন্ত মূৰ্ত্তি। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'চক্ৰধ্বজসিংহ'ৰ (১৯১৫) প্ৰভাৱ এই নাটখনিৰ দুই-এঠাইত কিঞ্চিৎ চকুত পৰে, বিশেষকৈ জয়ধন বৰুৱাৰ চৰিত্ৰত। বেজবৰুৱাৰ গজপুৰীয়াৰ সৈতে জয়ধনৰ সাদৃশ্য আকৃতি আৰু প্ৰকৃতিত লক্ষ্য কৰিব লগীয়া। দুয়োটা চৰিত্ৰ ধেমেলীয়া আৰু দুয়োটাৰে উদ্দেশ্য নাট্যবিনোদ-সৃষ্টি। আকৃতিত দুয়োজনেই পেটাল, দুয়োজনেই বসাল; ধেমেলীয়া বচনেৰে দুয়োজনেই সকলোৰে মনত বিমল আনন্দ প্ৰদান কৰে, অইনকি, ৰজা আৰু ৰজাঘৰীয়া বিষয়াবো। সুন্দৰীসকলৰ গীতে জয়ধন বৰুৱাৰ "পেটকো নচুৱাই তুলিলে"—(৩য় অঃ ৪ৰ্থ দৃশ্য); গজপুৰীয়ায়ো এনে "বৰ পেট লেকে" বঙালৰ সৈতে যুজ কৰিবলৈ প্ৰস্তুত হৈছিল (৪ৰ্থ অঃ ৪ৰ্থ দৃশ্য)। দুয়োজনেই মুখেৰে বৰ বৰ কথা কয়, কাৰ্য্যত ঠন্-ঠন্ মদন গোপাল। দুয়োজনেই নিমাখিত প্ৰাণী বুলি ৰজাঘৰীয়া শাস্তিৰ হাত সাৰে।

প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ অঙ্কন নাট্যকাৰ সকলৰ এটা প্ৰচলিত ৰীতি। এই নাটতো ৰূপহী-চন্দ্ৰহাস-ডেকাফুকন প্ৰেম-ত্ৰিভুজৰ তিনি ভুজ।

বদন বৰফুকনৰ দৰে মোহনমালাই জ্ঞাতি-হিংসাৰ অগনি জ্বলাই দেশ ছাৰখাৰ কৰিলে। যি হাতেৰে বাঘৰুক ৰাজ-সিংহাসনত বহুৱাইছিল, সেই হাতেৰেই অস্ত্ৰ লৈ বাঘৰুক নিহত কৰিলে। হিংসা-দ্বেষ-প্ৰতিহিংসাৰ বীজ অন্তৰত লৈ মোহন মালাই গোটেই জীৱন ৰণ কৰিছিল, কিন্তু ক্লান্ত হোৱা নাই, শ্ৰান্ত হোৱা নাই; কলিৰ "ৰত্নাকৰ" তেওঁ। নাট্যকাৰে "গোপাল আতৈ" ভাও লৈ মোহনমালাক তথা প্ৰতিহিংসা-পৰায়ণ সংসাৰ ক্ষেত্ৰৰ যোদ্ধা প্ৰতিজনকে উপদেশ দিছে—"তৃষ্ণাৰ অন্ত নাই, প্ৰতিহিংসাৰ শেষ নাই। ভোগত শান্তি নাই। ত্যাগত শান্তি, মহাশান্ত।" এই নাটত গোপাল আতৈ নাট্যকাৰৰ গোপন প্ৰাণ-প্ৰতিনিধি।

তালুকদাৰৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

সৰল সাধাৰণ গদ্য তেওঁৰ নাটবোৰৰ প্ৰধান মাধ্যম; ক'তো অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰয়োগ নাই। অতি আৱেগপূৰ্ণ আৰু কাব্যিক পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিবলৈ ঠায়ে ঠায়ে অৱশ্যে গীতৰ আশ্ৰয় লোৱা দেখা যায়। গীতবোৰৰ ভিতৰত বনগীত, বিহুগীত, আইনাম, ধাইনাম, নিচুকনি গীত, বৰগীত আদিয়েই প্ৰধান; কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত আধুনিক গীতো দিয়া হৈছে।

তেওঁৰ গীতবোৰৰ ভিতৰত কিছুমান চৰিত্ৰগত মনোভাৱ-প্ৰকাশক ; কিছুমান তত্ত্ব-গধুৰ আৰু ইঙ্গিতপূৰ্ণ। চৰিত্ৰগত গীতবোৰ ঠাই-বিশেষে দ্বৈত সঙ্গীতৰ ৰূপ লৈছে ; তেনে কৰাৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হ'ল অধিক মনোৰঞ্জক নাটকীয় পৰিৱেশ সৃষ্টি। 'বামুণীকোঁৱৰ'ত দাৱনী আৰু ৰহদৈয়ে বনগীত-সুৰীয়া দ্বৈত সঙ্গীতৰ যোগেদি পৰস্পৰ প্ৰেম-বলিয়া মনটোৰ পৰিচয় দিছে এইদৰে—

দাৱনী— "মুঠি মুঠি কৰি ইকৰা কাটিবি
ককালত খুচিবি দা ;
গুৰুকো ৰাখিবি ভকতকো ৰাখিবি
ৰাখিবি আপোনাৰ গা।
ৰহদৈ— সাগৰে নাগৰ নাগৰে সাগৰ
সাগৰক গিলিলে মাছে,
এডাল নলৰ এটা ডুলি
তাৰো আধাখিনি আছে।"

(২য় অঃ ১ম দৃঃ)

গীতৰ অন্তত পিছ পিনৰ পৰা মনে মনে আহি প্ৰেমিকে প্ৰেমিকাৰ বা প্ৰেমিকাই প্ৰেমিকৰ চকুত ধৰা দৃশ্য প্ৰদৰ্শন তেওঁৰ নাটবোৰৰ সাধাৰণ ৰীতি। এই গীতৰ অন্তত ৰহদৈ পিছ পিনৰ পৰা আহি বাৰমীৰ চকুত ধৰে। 'লহঙা'ত লফা-চেনিৰামৰ মাজতো এনে গীত আছে।

লফা— "ব'দৰে জিলিঙনি জোনৰে পোহৰ
তৰাৰ তালুকি ভালুকি
আকাশে আকাশে মেঘ যে উৰিছে
কোঁৱা হৰিলে কোনে জানকী ?
চেনিৰাম— জীৱন কুমলীয়া লাৱনি মৌপিয়া
কিমান থাকিম চাই,
আউতাজ বছৰৰে গাৰে পিৰপিৰণি
আজিলৈ গুচা নাই।" (২য় অঃ ১ম দৃঃ)

এই দৃশ্যতে লফাই অইন এটা গীত গাই থাকোতে চেনিৰামে পিছ পিনৰ পৰা আহি লফাৰ চকুত ধৰে।

'বিপ্লৱ'ত অমু-মধুৰামৰ মাজতো এনে গীত আছে—

অমু— "মই নদীৰ পাৰে পাৰে
ফুল গোটাওঁ কোঁচ ভৰি।"

মধু— মই বিৰিণাৰ আৰে আৰে
লুকাই লুকাই যাওঁ লৰি"। (২য় অঃ ২য় দৃঃ)

তত্ত্ব-গধুৰ আৰু ইঙ্গিত-পূৰ্ণ গীতৰো উদাহৰণ তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটতে আছে। 'বামুণীকোঁৱৰ'ত সৰু কুঁৱৰীয়ে ভুবেৰে ভাহি গৈ থাকোতে গায়—

"সেউতী মালতী মই পদুলিতে কইছিলো
আছিলো চাই বিনন্দ কানাই;
গছৰে ফুল গছতে মৰাহল
তুলসী পাত লেৰেলি যায়।" (৩য় অঃ ৭ম দৃঃ)

ই সৰু কুঁৱৰীৰ শোকাবহ করুণ অৱস্থাসূচক।

'লহঙা'ত লফাই গায়—

"লেহি লেহি তৰা কতনো ভাবিলো"। (৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

এই গীতৰ অন্তত লফাক ফেটী সাপে খোট মাৰিলে আৰু তাইৰ জীৱন-যৱনিকা পৰিল।

'ভাস্কৰবৰ্ম্মা'ত নটীসৱে গায়—

"পাখিলাহী পখিলাই·········
ৰমকজমক ফুলৰ সৌৰভ"। (১ম অঃ ৭ম দৃঃ)

এই গীতৰ অন্তত নটীয়ে ৰাজ্যৱৰ্দ্ধনৰ বুকুত কটাৰী বহুৱাই সিজনক মহাকালৰ অতিথি কৰি চিৰবিদায় দিয়ে।

সঙ্গীতৰ মদিৰা পান কৰাই তাৰেই আলমত হত্যা-বিভীষিকা আদি নিষ্ঠুৰ কাৰ্য্য সাধন তেওঁৰ নাটবোৰৰ অইন এটি বৈশিষ্ট্য। ওপৰত উল্লেখ কৰা "পাখিলাহী পখিলাই" গীত ইয়াৰে উদাহৰণ। 'বামুণীকোঁৱৰ' নাটতো চুটিয়া ৰজাই চুতুকাক হত্যা কৰে এনে এটা মুহূৰ্ত্তত—

চুতুকা—"সখি, সঙ্গীতৰ কি আচৰিত শক্তি, কি মনোহৰ সঞ্জীৱনী সুৰ। এই সুৰ অন্তৰ্ধানৰ লগে লগে স্বৰ্গীয় ভাৱ, নাচি উঠা প্ৰাণ কলৈ গ'ল, কোন অতীতৰ গুহাত লয় হ'ল?

চুটিয়া ৰজা—লাহে লাহে পিশাচ, তোৰো বাস্তৱ প্ৰাণপক্ষীৰ লয় হওক" (১ম অঃ ১ম দৃঃ)।

গীতবোৰৰ বস্তু-দেহ প্ৰায়েই প্ৰাকৃতিক সম্পদ; ইয়াৰ ভিতৰত সেউতী, মালতী, জুইত, পানীৰ ঢৌ, নাও, নাৱৰীয়া, বিজুলী, বতাহ আদিয়েই মুখ্য।

"সেউতী-মালতী" নাম দি 'বামুণীকোঁৱৰ'ত সককুঁৱৰীয়ে যেনে গীত গাই হুমুনিয়াহ চাৰিছে, তেনে গীতৰ ধ্বনি তেওঁৰ 'অপূৰ্ণ' উপন্যাসতো পোৱা যায়—

"সেউতী মালতী মই ছুবাৰ কলোঁ।"

সেইদৰে—

"চিৰিপ্ চিৰিপ্ কৰি কাপোৰ ধুই আছিলো চিৰি লুইতলৈ চাই"—গীতৰ ধ্বনি তেওঁৰ 'অপূৰ্ণ' উপন্যাসতো আছে—

"লুইতৰে বালি বগী ঢকে ঢকী।"

'ভাস্কৰ বৰ্ম্মা'ত আছে—

"ঐ। লুইতৰে ডেকা আমি" (৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ)

'লহঙা'ৰ প্ৰথম গীতটোৱেই এই পৰ্য্যায়ৰ—

"লুইতৰ পাৰতে গছৰে শাৰী।"

প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য্য প্ৰকাশৰ লগতে অথিৰ-অবিৰ মানৱী জীৱনৰ আভাস পোৱা যায় তেওঁৰ এনেবোৰ গীতৰ মাজতেই। এনেবোৰ গীতেই দাঙি ধৰে একো একোটি মধুৰ প্ৰেম পট অথবা প্ৰতীক-ধৰ্মী চিত্ৰ। শ্ৰীকৃষ্ণ লীলা সম্বন্ধীয় গীতো, বহু ঠাইত অপ্ৰাসঙ্গিক হলেও, নাটকীয় মাধুৰ্য্য আৰু গাম্ভীৰ্য্যৰ বাবেই দিয়া হৈছে।

অনা-অসমীয়া চৰিত্ৰ সমাৱেশ তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ অইন এক লক্ষণ। এনে ছুই-এক চৰিত্ৰৰ মুখত হিন্দী বচন প্ৰয়োগ আছে, যেনে, 'বিপ্লৱ'ত জমাদাৰ, 'ৰেণু'ত কবেলা, 'ভাস্কৰবৰ্মা'ত চৰ্দাৰ আৰু ডকাইতৰ মুখত।

তেওঁৰ ঐতিহাসিক নাট মাত্ৰ চাৰিখন; চাৰিখনতে নাট্য বস্তুৰ আদি আৰু অন্ত একে ধৰণৰ। কেউখনৰেই আদিত হত্যা-বিভীষিকা আৰু শেষত শান্তি আৰু উৎসৱ ('বামুণীকোঁৱৰ' আৰু 'ভাস্কৰবৰ্ম্মা'ত অভিষেক উৎসৱ)।

নাট্যকাৰ তালুকদাৰ গণতন্ত্ৰৰ সমৰ্থক; 'ৰাইজেই ৰজা' তেওঁৰ প্ৰচাৰ-মন্ত্ৰ। তেওঁৰ 'বিপ্লৱ'ৰ এয়ে মূল বস্তু। অইন কি, 'ভাস্কৰ বৰ্ম্মা'ত বিলাসিনীয়ে ল'ৰা নিচুকাওঁতে যিটো গীত গাইছে তাতো ইয়াৰ ইঙ্গিত পোৱা যায়—

"ৰজাৰে পাটতে মইনা বহিব,
মূৰতে লব ৰাইজৰে ধূলি।" (৫ম অঃ ১ম দৃঃ)

তেওঁৰ নাট প্ৰায়বোৰেই কাৰ্য্য-প্ৰধান। সেয়েহে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰতি তেওঁৰ দৃষ্টি নাই, চৰিত্ৰৰ বাক্-আড়ম্বৰ তেওঁ সততে বৰ্জন কৰে, অথচ হ্ৰস্ব পৰিধিৰ মাজতে নাটকীয় চমৎকাৰিত্ব সৃষ্টিৰ প্ৰয়াস কৰে।

বিষাদান্ততকৈ হৰ্ষান্ত নাটত তালুকদাৰৰ ৰচনা-চাতুৰ্য্য অধিক। কোনোখন

নাটতে সম্পূৰ্ণ বিষাদ বা হৰ্ষৰ পূৰ্ণৰূপ দেখা নাযায়। বিবিধ ৰসৰ আংশিক সমাৱেশে তেওঁৰ নাটবোৰক ৰস-সাগৰত প্ৰায় একেটা পৰ্য্যায়তে থাপন কৰে।

অসমৰ প্ৰাচীন সমাজ-সভ্যতা সংস্কৃতিৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ সুগভীৰ প্ৰেম-প্ৰীতিৰ পৰিচয় আছে, নাটবোৰৰ প্ৰায় প্ৰতিটো চিত্ৰতে, প্ৰতিটো স্তৰতে। প্ৰাক্-ঐতিহাসিক যুগৰ নাট্যকাহিনী ("ভাস্কৰ বৰ্মা")ৰ পৰা আৰম্ভ কৰি আধুনিক যুগৰ কাহিনী ("লহঙা") পৰ্য্যন্ত প্ৰায় সকলোতে তেওঁ ওজাপালী, ঢুলীয়া, খুলীয়া, দেওধনী নাচ, নটী-নাচ, গীত-পদ আদিৰ যোগান ধৰি দেশ-প্ৰেম-বিহ্বল বিমল অন্তৰখনিৰ পৰিচয় দাঙি ধৰিছে।

নাট্যকাৰৰ 'অপূৰ্ণ' উপন্যাসত থকা 'জয়' নামৰ বলিয়াটোৰ তথাকথিত প্ৰলাপ উক্তি "আজি আৰু কালি" তথ্যপূৰ্ণ। কালিৰ অসম আজিৰ অসমৰ আদৰ্শ অৰ্থাৎ অতীতক বাদ দি বৰ্ত্তমানে উন্নতি পথত সুস্থিৰভাৱে থিতি লাভ কৰিব নোৱাৰে। প্ৰাচ্যৰ সৈতে পাশ্চাত্যৰ মিলন, বৰ্ত্তমানৰ সৈতে অতীতৰ মিলন, অসমীয়াৰ উন্নতিৰ সোণালী সোপান, ই নাট্যকাৰৰ অভীপ্সিত মহৎ আদৰ্শ ; দেশ প্ৰেমত উতলা অন্তৰ খনৰ শত কামনাৰ শত সাধনাৰ মূৰ্ত্ত প্ৰকাশ।

একেজন লিখক দৈৱ তালুকদাৰ যেনেকৈ এপিনে কৃতবিদ্য ঔপন্যাসিক, অইন পিনে সেইদৰে এজন যশস্বী নাট্যকাৰ। উপন্যাস আৰু নাট প্ৰায় একে শ্ৰেণীৰ সাহিত্য। তথাপি দুয়োবিধৰ মাজত আঙ্গিক আৰু ভাবগত পাৰ্থক্য আছে। ঔপন্যাসিক ৰূপে তেওঁ যিমান বাস্তৱধৰ্মী, নাট্যকাৰ ৰূপে তেনে নহয় ; তেওঁৰ নাট্যাৱলীত ভাব-বিলাসৰ আধিক্য ব্যাপক।

'ভাস্কৰ বৰ্মা'ত বাহিৰে তেওঁৰ প্ৰায় প্ৰতিখন নাটতে প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ দেখা যায়। এগৰাকী সুন্দৰীৰ প্ৰতি দুজন প্ৰেমিক প্ৰতিদ্বন্দ্বী আকৃষ্ট হয়। তাৰে এজনক বিফল-মনোৰথ কৰি অইনজনৰ প্ৰতি সুন্দৰীৰ মন-প্ৰাণ প্ৰেমাকুল কৰি তোলা হয়। কেতিয়াবা নায়ক অথবা প্ৰধান চৰিত্ৰ-বিশেষো এই সুন্দৰীৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈ হাঁহিয়তাৰ পাত্ৰ হৈ পৰে। কেতিয়াবা এই ব্যক্তি-বিশেষেই ত্ৰিভুজৰ অন্যতম ভুজ হৈ পৰে। 'বামুণী কোঁৱৰ'ত ৰহদৈ উপকাহিনীত ত্যাওখামুখি, 'বিপ্লৱ'ৰ অন্য উপকাহিনীত জমীদাৰ, 'লহঙা'ত নৱনাথৰ চৰিত্ৰ এই প্ৰসঙ্গত তুলনীয়। 'ৰাধা-ৰুক্মিণী'ত ৰূপহী-চন্দ্ৰহাৰ-ডেকাফুকন পূৰ্ণাঙ্গ ত্ৰিভুজ।

কাল্পনিক চৰিত্ৰৰ একেটা নাম 'অনাথ' তেওঁৰ দুখন নাটতেই আছে ৰাধা-ৰুক্মিণী' আৰু 'বামুণী-কোঁৱৰ'ত। এই নামটোৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ যেন এটি মোহ পৰিলক্ষিত হয়।

তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটৰ দৃশ্যাৱলী অতি চমু। একো একোটা দৃশ্যৰ মাজতে

সঘন পট-পৰিৱৰ্ত্তনে কাহিনী বিন্যাসৰ ওপৰত গভীৰ মনোনিৱেশ স্থাপনত কিছু ব্যাঘাত জন্মায়। আনহাতে, এইবোৰে নাটসমূহক বহুখিনি বিষয়ত কথা-ছবি-কলা-সম্পন্ন কৰি তুলিছে। কথা-ছবি-শিল্প কলাৰ বিষয়ে তেওঁ দুই-এঠাইত স্পষ্টভাৱে উল্লেখ নকৰিও থকা নাই ('ভাস্কৰবৰ্মা')। এই নাটৰ ৪ৰ্থ অঙ্ক ১ম দৃশ্যত দুটা আৰু ৩য় দৃশ্যত পাঁচটা 'পট-পৰিৱৰ্ত্তন' দেখুউৱা হৈছে। পঠন-পাঠনত ই কিছু বিৰক্তিজনক হলেও কথা-ছবিৰ শিল্প-কলা-সম্পন্ন হোৱা বাবে দোষণীয় বুলিব নোৱাৰি। দুই এটা 'পট' একেবাৰে বচন-বিহীন, যেনে, ৪ৰ্থ অঙ্কৰ ৬ষ্ঠ পট—"হৰ্ষবৰ্দ্ধন আৰু ৰাজ্যশ্ৰী নাৱৰ পৰা নামে, সকলো পিনে উকলি জোকাৰ, শঙ্খ, ঘণ্টা বাজে......।" 'ৰেণু'ৰ ৫ম অঙ্ক ২য় দৃশ্যত "মেহেৰ পৰি থাকে—নিলগৰ বাটেদি এজন মানুহ বৰগীত গাই যায়।" 'বিপ্লৱ'ৰ ২য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃশ্যৰ এটা 'পট-পৰিৱৰ্ত্তন'ত অনিমাই গা ধুইছে, "দেহ প্ৰায় উলঙ্গ অৱস্থাত"—এই দৃশ্য কথা-ছবিৰ বাহিৰে ৰঙ্গমঞ্চত প্ৰদৰ্শন কৰা প্ৰায় অসম্ভৱ। 'হৰদত্ত'ত ঢুলীয়াৰ কুস্তি কৰা দৃশ্য, পিয়লি ফুকনে হাতীত উঠি প্ৰজা সংহাৰ কৰা দৃশ্য কথা-ছবিৰ হে বিশেষ অনুকূল।

ৰসৰ যোগেদি নীতি-শিক্ষা প্ৰদান কাব্যৰ অন্যতম উদ্দেশ্য। নাট-নাটিকা দৃশ্য কাব্য। কোনো কাব্যত এই উদ্দেশ্য কবিয়ে স্পষ্টভাৱে উল্লেখ কৰে; কোনো কাব্যত অস্পষ্ট হৈ থাকে। নাট্যকাৰ তালুকদাৰে তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটৰে ঠায়ে ঠায়ে কল্পিত নীতি প্ৰচাৰ কৰাৰ উপৰিও, এনে নীতি বচনৰ স্পষ্ট উক্তিৰেও প্ৰায় কেইখন নাটৰ সামৰণি নেমাৰি থকা নাই। তেওঁৰ নীতিবোৰ উদাৰ, তত্ত্ব-গধুৰ, যেনে—

(১) ত্যাগ নীতি—"তৃষ্ণাৰ অন্ত নাই, প্ৰতিহিংসাৰ শেষ নাই......। ভোগত শান্তি নাই, ত্যাগত শান্তি, মহাশান্তি" ('ৰাধা-ৰুক্মিণী' ৫ম অঃ ৩য় দৃশ্য)। 'ভাস্কৰবৰ্মা'তো অসমত বৌদ্ধধৰ্মৰ প্ৰচাৰ দেখুৱাই ত্যাগৰ মহিমাকে কীৰ্ত্তন কৰা হৈছে নাটখনৰ আদিৰ পৰা অন্তলৈকে। কনৌজৰ মহামেলত হৰ্ষবৰ্দ্ধনৰ দানৰ অদ্ভুত মহিমা দেখি হিয়েনচাঙে কয়,—"ধন্য, ধন্য ভাৰত সম্ৰাট! আজি স্বইচ্ছাৰে পথৰ ভিখাৰী। তোমাৰ কীৰ্ত্তি অতুলনীয়। তুমি দাতাকৰ্ণ স্বৰূপে কলিকালত অৱতাৰ হ'লা" ('ভাস্কৰবৰ্ম্মা' ৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃশ্য)।

(২) সাম্যভাব—ভগৱানৰ দৃষ্টিত সকলো সমান। পাপী-নিষ্পাপীৰ পাৰ্থক্য নাই। মানুহৰ মাজত মানুহৰ পাৰ্থক্য নাই।

"আল্লা! হিন্দু-মুছলমান সকলো তোমাৰ সন্তান। মোক তোমাৰ কাষলৈ নিয়া প্ৰভু। পাপীক ত্ৰাণ কৰা প্ৰভু! আল্লা! আল্লা!!" ('ৰেণু' ৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

"হিন্দুৱে সকলোকে ত্যাগ কৰি হিন্দু ধৰ্ম্মৰ সৰ্ব্বনাশ কৰিলে। হিন্দুৱে সকলোকে এৰি ,নীচ জাতিক এৰি, চুলেই চুৱা যোৱা তিৰোতাক পৰিত্যাগ কৰি,

অজাতিৰ হাতে খাওঁতাক ত্যাগ কৰি, বিধৰাই অলপ পিছলিলেই দূৰতে ছেই ছেই কৰি, যি ত্যাগৰ মহান আদৰ্শ গঢ়িব ধৰিছে, এয়ে হিমালয়ৰ সমান হিন্দুৰ দৌল লাহে লাহে খহাই মাটিৰ সমান কৰিব ; হিন্দুক সৰ্ব্বনাশ কৰিব" ('লহঙা' ৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)। আত্মজীৱনীত তেওঁ কৈছে, "দুৰ্ব্বলতা য'ত গোপন ভাব ত'ত ; গোপন য'ত সত্যৰ পৰা দূৰত্ব ত'ত।"

(৩) কৰ্ত্তব্য-নিষ্ঠা—কৰ্ত্তব্যৰ সন্মুখত নাৰীপ্ৰেম-সদৃশ আকৰ্ষণো হেয়, তুচ্ছ। 'বামুণীকোঁৱৰ'ৰ ত্যাওখাম্‌থিৰ আৰু 'ৰাধা-ৰুক্মিণী'ৰ ডেকাফুকনৰ চৰিত্ৰত এই নীতিৰ উদাহৰণ দেখা যায়। ত্যাওখাম্‌থিয়ে যেতিয়া সক কুঁৱৰীৰ সঙ্গীত মন্দিৰাত উত্ৰাৱল হ'ল আৰু "তোমাক পূজা কৰিমনে উপভোগ কৰিম" বুলি দোধোৰমোৰ অৱস্থাত পৰিল, সক কুঁৱৰীয়ে কৰ্ত্তব্য সোঁৱৰাই তেওঁক ক'লে—"আপুনি যেতিয়াই তেতিয়াই আপোন-পাহৰা হয় ; চাব আকৌ কৰ্ত্তব্য পাহৰিব।" ('বামুণীকোঁৱৰ' ১ম অঃ ৫ম দৃঃ) 'ৰাধা-ৰুক্মিণী'ত ডেকাফুকনে ৰূপহীৰ সৌন্দৰ্য্যত মোহ গৈ যেতিয়া "সমস্যাৰ সমাধান" বিচাৰে ৰূপহীয়ে কয়, "চিন্তা এৰক কোঁৱৰ। সামান্য নাৰী-প্ৰেমৰ কথা ভাবি ব্যাকুল নহব।" ('ৰাধা-ৰুক্মিণী' ২য় অঃ ৩য় দৃঃ)

কালাতিক্ৰমণ—অসমৰ অতীত কলাকৃষ্টিৰ পিনে অতিকৈ আকৃষ্ট হোৱা বাবে কোনো কোনো ঠাইত তেওঁ কাৰ্য্য-কাহিনীৰ কাল পৰ্য্যন্ত পাহৰি যায় আৰু সেয়ে 'কালাতিক্ৰমণ' দোষত পৰিণত হয়গৈ ('ভাস্কৰবৰ্মা'ৰ কাহিনী প্ৰায় সপ্তম খৃষ্টাব্দৰ। গতিকে সেই সময়ৰ চৰিত্ৰৰ মুখত হিন্দী ভাষা বা ওজাপালীৰ পদাৱলী 'কালাতি ক্ৰমণ' দোষ বুবুলি নোৱাৰি)।

প্ৰসন্নলাল চৌধুৰী (১৯০১—)

নীলাম্বৰ—(১৯৩৩) অপেস্বৰী—(১৯৬১)

১৯০১ চনৰ জানুৱাৰী মাহৰ পহিলা তাৰিখে প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ জন্ম হয়। জীৱনৰ সৰহখিনি সময় তেওঁ শিক্ষা বিভাগত শিক্ষকতা কৰি কটায় আৰু শেষত বৰপেটা বিদ্যাপীঠৰ পৰা ১৯৬৫-৬৬ চনত অৱসৰ লয়। সাহিত্য সেৱা তথা দেশ-সেৱাৰ প্ৰবল প্ৰেৰণাই তেওঁৰ মন-প্ৰাণ সততে সজাগ আৰু সতেজ কৰি ৰাখি আহিছে। তেওঁৰ বুকুত সদায় যেন উমি উমি জ্বলি থকা এজুৰা জুইৰ উমান পোৱা যায়। সেয়েহে 'অগ্নিকবি', 'বিদ্ৰোহী কবি,' 'নৰসিংহ' আদি বিশিষ্ট সংজ্ঞা কেইটামান মানুহজনৰ নামৰ সৈতে জনসমাজত জড়িত হৈ পৰিছে। এই প্ৰসঙ্গত তেওঁৰ পূৰ্ব্ববৰ্ত্তী কবি নাট্যকাৰ অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰীলৈ মনত পৰে। সৰুৰে পৰা

নাট্যসাহিত্য আৰু নাট্যকলাৰ প্ৰতি প্ৰসন্ন চৌধুৰী আকৃষ্ট। বঙালী নাটকৰ বিকৃত অসমীয়া ভাঙনি আৰু অভিনয়ে তেওঁৰ বিদ্ৰোহী মনটোত এসময়ত দাও দাওকৈ জুই জ্বলাই দিছিল। ১৯২০-৩০ চনৰ কথা; সেই জ্বলা জুইৰ জ্বালাত তিষ্ঠিব নোৱাৰি তেওঁৰ লেখনীৰ পৰা একাধিক নাট ওলায়, 'মোগল বিজয়' (অপ্ৰকাশিত), 'নীলাম্বৰ', 'অপেস্বৰী'। নাট্য-সাহিত্যৰ লগতে অভিনয়ৰ প্ৰতিও তেওঁৰ অনুৰাগ কম নহয়। কোমল বয়সত স্ত্ৰীভূমিকাত মঞ্চত কঁকাল ঘূৰাই চৌধুৰীয়ে দৰ্শকৰ প্ৰাণ পুলকিত কৰিব পাৰিছিল, আৰু পিছলৈ বহু মঞ্চত পুৰুষ ভূমিকা লৈও দক্ষতা দেখুৱায়। ১৯৬৪ চনত এবাৰ 'বেউলা' অভিনয়ত তেওঁ চাঁদ সদাগৰৰ ভাও লয়। অন্যান্য ভাও ললেও, উগ্ৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়ণতহে চৌধুৰীৰ কৃতিত্ব সৰ্বজন-বিদিত।

অসমীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাট্য-সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা পথ-প্ৰদৰ্শক। তেওঁৰ পিছত যি কেইজনে বুৰঞ্জীমূলক নাট লিখিলে তাৰ ভিতৰত প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীও অন্যতম। 'নীলাম্বৰ' তেওঁৰ একমাত্ৰ বুৰঞ্জীমূলক নাট হলেও, ইয়াৰ যোগেদিয়েই তেওঁৰ নাট্য-প্ৰতিভা যথেষ্ট প্ৰকাশ পাইছে। নাটখনৰ ৰচনা-কাল ১৯২১ আৰু প্ৰকাশকাল ১৯৩৩ খৃষ্টাব্দ। অসম বুৰঞ্জীৰ কমতাপুৰ ধ্বংসৰ কাহিনী ইয়াৰ মূল ভেটি। বুৰঞ্জীৰ কাহিনী এই,—নীলাম্বৰ অসমত খেন বংশৰ শেষ ৰজা। খেন বংশীয় ৰজাৰ ৰাণীৰ সৈতে তেওঁৰ ব্ৰাহ্মণ মন্ত্ৰী-পুত্ৰৰ এক অবৈধ প্ৰণয় গাঢ় হৈ উঠে। গুপ্ত প্ৰণয়ৰ কথা জানিব পাৰি ৰজাই মন্ত্ৰীপুত্ৰক হত্যা কৰিলে আৰু বৃদ্ধ মন্ত্ৰীক এটা ভোজলৈ নিমন্ত্ৰণ কৰি গোপনে তেওঁক পুতেকৰ মাংস খুৱালে; ভোজনৰ অন্তত এনে অলৌকিক ষড়যন্ত্ৰৰ সম্ভেদ পাই খঙে-বেজাৰে মন্ত্ৰী অতিষ্ঠ হৈ পৰিল আৰু ইয়াৰ প্ৰতিশোধ লবৰ মনেৰে গঙ্গাস্নান কৰিবলৈ বুলি ৰাজ্য ত্যাগ কৰি গৌৰৰ বাদছাহ হুচেইন চাহৰ ওচৰ পালেগৈ আৰু নীলাম্বৰৰ বিৰুদ্ধে নানান অভিযোগ তুলি কমতাপুৰ আক্ৰমণ কৰিবলৈ তেওঁক আমন্ত্ৰণ জনালে। সেইমতে বাদছাহ সসৈন্যে আহি কমতাপুৰৰ ওপৰত জপিয়াই পৰে। কিন্তু সমুখ ৰণত জয়ী হব নোৱাৰি গুপ্ত অভিসন্ধি অৱলম্বন কৰে। তেওঁ নীলাম্বৰক কয় যে তেওঁৰ বেগমে ৰাণীৰ সৈতে সাক্ষাৎ কৰিব খোজে আৰু তাৰ বাবে ৰজাই যেন অনুমতি দিয়ে। গুপ্ত উদ্দেশ্য বুজিব নোৱাৰি নীলাম্বৰে অনুমতি দিলে আৰু তাৰে সুযোগ লৈ অজস্ৰ মুছলমান সৈন্য ৰাজ-প্ৰাসাদত সোমাই ৰাজ্য দখল কৰিলে, কমতাপুৰ ধ্বংস হ'ল। [দ্ৰঃ 'A history of Assam' E. A. gait]. বুৰঞ্জীৰ এই জকাটোৰ ওপৰত নাট্যকাৰে কল্পনাৰ ৰহণ সানি কাহিনীটো এইদৰে প্ৰকাশ কৰিছে :—

নন্দ পালবংশজাত শেষ ৰজাৰ উপ-পত্নীৰ সন্তান। পালবংশৰ শেষ ৰজা

সুবাহুৰ পাটৰাণীৰ সন্তান নাছিল। সেইদেখি সুবাহুৰ মৃত্যুৰ পাছত ৰাজপুত্ৰৰ অভাৱত নন্দৰ পিতামহে ৰাজ্য দাবী কৰে; কিন্তু তেওঁ আছিল ৰজাৰ উপ-পত্নীৰ সন্তান। গতিকে তেওঁক জাৰজ আখ্যা দি ৰাজ-সিংহাসনৰ বাবে অযোগ্য বুলি তেওঁৰ দাবী অগ্ৰাহ্য কৰা হয় আৰু কান্তনাথ নামেৰে সাধাৰণ গ'ৰখীয়া ল'ৰা এটাক নীলধ্বজ নাম দি ৰজা পতা হ'ল। লগে লগে নন্দৰ পিতামহক হত্যা কৰা হয়। তেতিয়াৰ পৰা এই সিংহাসনৰ ওপৰত পালবংশৰ বংশধৰ সকলৰ আক্ষেপ, নন্দৰ আক্ষেপ। প্ৰাপ্য সম্পদ হেৰুৱাই উপযুক্ত বয়সত নন্দ নীলাম্বৰৰ বিৰুদ্ধে নানা ষড়যন্ত্ৰত লিপ্ত হয়। ইয়াৰ বাবেই তেওঁ নীলাম্বৰৰ বৃদ্ধ মন্ত্ৰী শচীপাত্ৰৰ ওপৰতো প্ৰতিশোধ লবলৈ দৃঢ়-প্ৰতিজ্ঞ হৈ পৰে। কাৰণ, কথিত আছে যে নন্দৰ পিতামহক খেন বংশৰ প্ৰতিপালক ব্ৰাহ্মণ বংশৰ চক্ৰান্তত‌হে হত্যা কৰা হৈছিল আৰু এই হত্যাকাৰীজন আছিল স্বয়ং শচীপাত্ৰৰ পিতাক। বাকীখিনি মানুহ কোনো মতে পলাই সাৰে। পিতাকে মৃত্যুকালত হেনো কৈ গৈছিল যে সেই ব্ৰাহ্মণ বংশৰ ওপৰত যথোচিত প্ৰতিশোধ লবই লাগিব। আপ্তবাক্য কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিবলৈ নন্দ আজীৱন ব্যস্ত। সেইদেখি নাট্যকাৰৰ ভাষাত কব গ'লে, নন্দৰ গাত ব্ৰহ্মপালৰ তেজ থাকে মানে "জন্ম-জন্মান্তৰলৈকে তেওঁ শচীপাত্ৰৰ শত্ৰু, ব্ৰাহ্মণৰ শত্ৰু, নীলাম্বৰৰ শত্ৰু, ধৰ্মপত্নীৰ গৰ্ভজাত প্ৰত্যেক মানুহৰে শত্ৰু"—(১ম অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃঃ)। অন্তৰত প্ৰতিশোধৰ অগনি জ্বলাই নন্দই ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি নীলাম্বৰৰ বিশ্বাসী কৰ্মচাৰীৰূপে থাকিবলৈ লয়। ৰাণী চন্দ্ৰাৱলীৰ সৈতে মন্ত্ৰীপুত্ৰ মনোহৰৰ অবৈধ প্ৰণয় থকা বুলি মিছা অভিযোগ তুলি ৰজাৰ বিশ্বাস জন্মায়। এই অভিযোগতে মনোহৰক হত্যা কৰি শচীপাত্ৰক অজ্ঞাতে তেওঁৰ পুত্ৰৰ মঙহেৰে ভোজ খুউৱা হয়। ভোজনান্তত এনে এটা গুপ্ত ৰহস্যৰ সন্ধান পাই শচীপাত্ৰ থং আৰু বেজাৰত কিংকৰ্ত্তব্য-বিমূঢ় হৈ উঠে আৰু এই গুপ্ত হত্যাকাৰী নীলাম্বৰ বুলি ভাবি তেওঁৰ বিৰুদ্ধে আক্ৰমণ চলাবলৈ গৌৰৰ বাদছাহ হুছেইন চাহৰ সাহায্য ভিক্ষা কৰে। তেওঁৰ কথামতে চছেইন চাহে চক্ৰান্ত কৰি সিংহাসন অধিকাৰ কৰে আৰু নন্দক প্ৰমুখ্য কৰি কেইজনমান বিষয়াৰ সহায়ত কমতাপুৰ আক্ৰমণ কৰে। নীলাম্বৰক হত্যা কৰা হয়। ৰাণী চন্দ্ৰাই ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি ৰজাক সহায় কৰিবলৈ ৰণক্ষেত্ৰলৈ আহোঁতে মৃত্যুমুখত পৰিব লগীয়া হয়। মৃত্যুৰ ঠিক আগ মুহূৰ্ত্ততহে ৰজাই বুজিব পাৰিছিল যে চন্দ্ৰা নিৰ্দোষী আৰু এই সকলোবোৰ ষড়যন্ত্ৰৰ মূলত নন্দ। শচীপাত্ৰয়ো শেষ মুহূৰ্ত্তত‌হে গুপ্ত ষড়যন্ত্ৰকাৰী নন্দৰ সকলো কথাৰ সম্ভেদ পায় আৰু নন্দক বধ কৰি নিজেও চিৰদিনলৈ চকু মুদে।

নন্দ :—নাটখনত কেউটা চৰিত্ৰৰ ভিতৰত নন্দৰ চৰিত্ৰ যোৱাকৰ। পাল বংশৰ শেষ ৰজা সুবাহুৰ উপ-পত্নীৰ সন্তানৰ নাতিপুত্ৰ নন্দ সিংহাসনৰ পৰা বঞ্চিত হৈ

আজীৱন নীলাম্বৰৰ বিৰুদ্ধে, শচীপাত্ৰৰ বিৰুদ্ধে সংগ্ৰাম কৰে। প্ৰথমতে ৰাজ্যৰ ভিতৰত, ৰাজপৰিয়ালৰ ভিতৰত বিৱাদ-বিসম্বাদ সৃষ্টি কৰি, পিছত বাহিৰৰ পৰা আক্ৰমণৰ উপায় উদ্ভাৱন কৰি, নীলাম্বৰক সবংশে ধ্বংশ কৰিব, এয়ে তেওঁৰ মূল অভিপ্ৰায়। ইয়াকে কাৰ্য্যত পৰিণত কৰিবৰ বাবে তেওঁ সহকৰ্মী চন্দ্ৰকুমাৰক সন্ন্যাসীৰ বেশেৰে গৌৰৰ নবাবৰ ওচৰলৈ পঠিয়ায় আৰু কমতাপুৰ আক্ৰমণ কৰিবলৈ আহ্বান জনায়। ভৱানী-মন্দিৰলৈ এদিন যেতিয়া অকস্মাতে মনোহৰে ললিতাক লগ ধৰিবলৈ যায়, ললিতাৰ লগত তেওঁৰ সখীয়েক চন্দ্ৰাও আছিল। তাতে ৰজাকো ছল কৰি চৌ-দোলাভাৰীৰ হতুৱাই নিয়াই মনোহৰৰ সৈতে ৰাণীৰ গুপ্ত প্ৰণয়ৰ অভিযোগ তুলিবলৈ নন্দই চেষ্টা কৰে। নন্দই ৰজাৰ আগত কয় যে "মনোহৰে বোলে অসময়তো গোপনে মহাৰাজৰ অন্তঃপুৰতো সোমায়।" ললিতাই মনোহৰলৈ লিখা এখন প্ৰেমপত্ৰ আৰু এডাল মণিও নন্দই হাত কৰে আৰু তাকে নীলাম্বৰক দেখুৱাই মনোহৰৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত কলঙ্ক সানিবলৈ চেষ্টা কৰে (২য় অঙ্ক ৭ম দৃঃ)। প্ৰতিটো বিষয়তে ৰজাৰ বিশ্বাস জন্মে। শেষত নন্দই মনোহৰক হত্যা কৰিবলৈ এটা অভিসন্ধি কৰে। ৰজাৰ চঞ্চল মুহূৰ্ত্তত নন্দই মনোহৰৰ শাস্তিৰ বাবে আদেশ-পত্ৰ এখন ৰজাৰ নামাঙ্কিত কৰে আৰু নিজে তাত দণ্ডাদেশ লিখে—মনোহৰৰ বধ হব লাগে আৰু তাৰ মাংস ৰান্ধি শচীপাত্ৰক খুৱাব লাগে; কালীচৰণক কয় যে খোৱাৰ শেষতহে দণ্ডাদেশখন মন্ত্ৰীক দেখুৱাব। মৃগয়াক্ষেত্ৰৰ শিবিৰত ৰজাৰ অনুপস্থিতিত এনে বীভৎস নৃশংস কাৰ্য্য সম্পাদিত হৈ গ'ল। "পৰৰ পুতেকৰ জীৱন ব্যৰ্থ কৰি, তাক সংসাৰৰ ন্যায্য অধিকাৰৰ পৰা বঞ্চিত কৰি, মানুহক মানুহৰ শাৰীৰ পৰা নমাই দি মানুহে মানুহৰ মঙহ যুগে যুগে খাই আহিছে; মই তাৰ কিঞ্চিৎ প্ৰতিশোধ আজি দিলোঁ। পিতৃ পিতামহ সকল! তোমালোকৰ তেজ মাংসৰ মোল নুবুজা শচীপাত্ৰক আজি নিজৰ পুতেকৰ মাংসেৰে মূল্য বুজালোঁ, ধাৰ সুজিলো" (৩য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃশ্য)। কমতাপুৰৰ ৰাজবংশ আৰু ব্ৰাহ্মণ বংশৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবৰ ছল বিচাৰি ফুৰা নন্দৰ প্ৰতিশোধ পথ এটি মুকলি হৈ ওলাল। নন্দৰ আদেশ মতেই শচীপাত্ৰও নন্দৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ-পৰায়ণ হৈ উঠে। নন্দৰ অভিসন্ধিয়ে এনে চূড়ান্ত ৰূপ ধাৰণ কৰিলে যে তেওঁৰ অতি বিশ্বাসী সহকৰ্মী চন্দ্ৰকুমাৰেও শেষত অতিষ্ঠ হৈ ৰজাক নন্দৰ প্ৰকৃত পৰিচয় দি তেওঁৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবলৈ উচটাই দিলে। তথাপি ৰজাই প্ৰতিশোধ লবলৈ ইচ্ছা নকৰে, নন্দৰ কোনো কথাকে অবিশ্বাস কৰিব নোখোজে। ইও নন্দৰ চক্ৰান্ত আৰু চাতুৰ্য্যৰ পৰিচায়ক মাথোন। নন্দৰ কাৰ্য্যই চূড়ান্ত ৰূপ ধাৰণ কৰাত চন্দ্ৰকুমাৰেও নন্দৰ বিৰুদ্ধবাদী হৈ উঠিল। কালীচৰণৰ হতুৱাই চন্দ্ৰকো নন্দই হত্যা কৰায়। নন্দ নিজে গৈ গৌৰৰ বাদছাহৰ আগত সঁচা-মিছা বহুতো কথাৰ জাল তৰি শচীপাত্ৰৰ

সঙ্গ লৈ বাদছাহক সসৈন্যে কমতাপুৰলৈ আনি অসম ৰাজ্য ধ্বংস কৰে। হিংসাৰ অগনিত জ্বলি-পুৰি ব্ৰাহ্মণ হৈও শচীপাত্ৰই শূদ্ৰ নন্দক প্ৰতিহিংসাৰ যজ্ঞত আহুতি দিবলৈ বৰণ কৰে। কমতাৰ অতুল ৰাজশক্তি দেখি যেতিয়া বাদছাহে যুদ্ধ জয়ৰ আশা পৰিত্যাগ কৰে, এই নন্দই হে তেওঁক পুনৰ যুদ্ধ কৰিবলৈ অনুপ্ৰেৰণা দিয়ে। শেষত নিজে প্ৰাচীৰত উঠি এখন দুৱাৰেদি নীলাম্বৰ আগবাঢ়ি আহি নন্দক কৰায়ত্ত কৰিলে। তেতিয়াও নন্দই নীলাম্বৰক অস্ত্ৰাঘাত কৰিবলৈ হাত দাঙে আৰু কাপুৰুষৰ দৰে পিছ পিনৰ পৰা আক্ৰমণ কৰি আহত কৰে। আজীৱন মনোহৰক লাভ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰি ব্যৰ্থ হৈ শোক-দগ্ধা পাগলিনী-প্ৰায় ললিতাৰ হাতত ধৰিবলৈকো নন্দই কুণ্ঠাবোধ কৰা নাছিল। সতী ললিতাৰ হাতত পিশাচে শেষ আঘাত পাই ৰাগৰি পৰে আৰু শচীপাত্ৰই তৰোৱালেৰে ঘপিয়াই প্ৰতিহিংসা চৰিতাৰ্থ কৰে। নন্দৰ প্ৰতিহিংসা পূৰ্ণ হল ; কমতাৰ ধ্বংস-স্তূপৰ পিনে নিৰীক্ষণ কৰি তেওঁ ভৱিষ্যদ্বাণী কৰিলে—"যেতিয়ালৈকে মানুহক মানুহ বুলি, আপোন বুলি অনুভৱ নকৰিবা, জন্মৰ কাৰণে, অৱস্থাৰ কাৰণে, হীন বুলি উপেক্ষা কৰি থাকিবা, তেতিয়ালৈকে এই নন্দৰ আত্মাই ধূমকেতুৰ দৰে যুগে যুগে দেখা দি থাকিব, তোমালোকৰ আনন্দৰ হাটত মহামাৰী বিলাব।" মুঠতে নন্দ প্ৰতিহিংসাৰ জলন্ত প্ৰতীক। তেওঁৰ গাত আছিল "শিয়ালৰ বুদ্ধি, বাঘৰ লোলুপ দৃষ্টি, সাপৰ বিষ নিশ্বাস, তিৰোতাৰ ভ্ৰূণ-হত্যাৰ বিভীষিকা।"

শচীপাত্ৰ—শচীপাত্ৰ সৰলমতি উদাৰ-হৃদয় আৰু ৰজাৰ একান্ত অনুগত মন্ত্ৰী। তেওঁৰ বিশ্বাস, নীলাম্বৰ কোমল বয়সতে যেতিয়া এনে এজন সুদক্ষ ৰজা হৈ উঠিছে, তেওঁ ভৱিষ্যতে গোটেই ভাৰতবৰ্ষৰ ইতিহাসতে এজন অদ্বিতীয় ৰজা স্বৰূপে খ্যাতি অৰ্জন কৰি থাকিব পাৰিব। ৰজাৰ পূৰ্ববঙ্গ-বিজয়-বাৰ্তা শুনি তেওঁ আনন্দত ইমান উত্ৰাৱল হৈ পৰে, যে সেই আনন্দ-উৎসৱ পালন কৰিবলৈ যেতিয়া দিন স্থিৰ কৰা হ'ল, খৰছৰ বাবে তেওঁৰ আজন্ম সঞ্চিত যি সামান্য ধন-বস্ত্ৰ আছিল, সকলোখিনিকে ৰাজমাতৃ সুনীতিৰ ওচৰত অৰ্পণ কৰি দিলে। ৰাজ-মাতৃয়ে যেতিয়া সোধে—"তেন্তে আৰু তোমালৈ থাকিল কি ?" মন্ত্ৰীয়ে উত্তৰ দিয়ে—"একণিকা গভীৰ তৃপ্তি।" বৃদ্ধ মন্ত্ৰীৰ এই একেষাৰ উক্তিতে তেওঁৰ ৰাজভক্তিৰ সুগভীৰ আন্তৰিকতা নিহিত হৈছে। ইয়াতেই মুগ্ধ হৈ সুনীতিয়েও কয় যে তেওঁৰ সকলোখিনি বস্ত্ৰ-অলঙ্কাৰ গোটাই শচীপাত্ৰৰ সোণৰ প্ৰতিমা এটি সজাই সিংহাসনৰ আগত থৈ দিব (১ম অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃশ্য)। ৰাজ-বিষয়াৰূপে তেওঁ কৰ্তৃপক্ষৰ বিশ্বাস-ভাজন, কৰ্তব্যপৰায়ণ আৰু প্ৰিয়পাত্ৰ। এনে এজন বিষয়াৰ ওপৰতো নন্দই প্ৰতিহিংসাৰ হোৰ তুলিবলৈ ভুল টাচিলে। নাৰীৰ প্ৰতি অভিনয় প্ৰণয়াসক্ত

ৰজাৰ ৰাজকাৰ্য্যত অৱহেলা দেখি তেঁৱেই প্ৰথম চিন্তিত হৈ পৰে আৰু বিষয়াসকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰি নীলাম্বৰক সজাগ কৰি দিয়ে এই বুলি যে—"ৰাজ্যৰ ৰাঘজৰী তেওঁ নিজৰ সংযত হাতলৈ" আনিব লাগে (২য় অঙ্ক ৩য় দৃশ্য)। পুত্ৰশোকত জৰ্জৰিত হৈও নন্দৰ মুখে নীলাম্বৰেই এই হত্যাৰ কৰ্ণধাৰ বুলি জানিব পাৰিও, তেওঁ পোনতে প্ৰতিশোধ-পৰায়ণ হোৱা নাই, নীলাম্বৰক ক্ষমাহে কৰিছে। নন্দৰ সঘন উক্তি-প্ৰত্যুক্তিতহে তেওঁ শেষত প্ৰতিশোধৰ বীজ লৈ গৌৰলৈ যাত্ৰা কৰিবলৈ বাধ্য হয়। তথাপি দেশ-প্ৰেমৰ প্ৰবল প্ৰৱাহে তেওঁক ঘনাই টানি আনে নিজ দেশৰ পিনে; নিজ দেশৰ মোহিনী চিত্ৰ সুঁৱৰি তেওঁ মতলীয়া হৈ পৰে। তেওঁ কয় "মোৰ ছোৱালী নাই, কমতাপুৰেই মোৰ ছোৱালী। আজি মই নিপুত্ৰী হৈ কেনেকৈ সেই কন্যাক শত্ৰুৰ মুখত পেলাই দিওঁ?—আৰু কবলৈ কথা নোলায় —নীলাম্বৰো মোৰ পুত্ৰতুল্য আছিল"—(৪ৰ্থ অঙ্ক ২য় দৃশ্য)। একমাত্ৰ নন্দৰ উচটনিতহে তেওঁ প্ৰতিহিংসাৰ জুই জ্বলালে, শূদ্ৰ হৈও নন্দহে এই যজ্ঞৰ হোতা, যজ্ঞৰ পুৰোহিত; নন্দ যাজক, শচীপাত্ৰ যজমান। পাঠান সৈন্য আহি যেতিয়া কমতাপুৰ আক্ৰমণ কৰিব ধৰে, তেতিয়াও শচীপাত্ৰৰ কল্পনা ৰাজ্যত ভাহি উঠিছে কমতাৰ সোণৰ প্ৰতিমাখনি, কমতাৰ ৰূপচ্ছটাৰ মোহন মূৰুতি এটি। বিদেশীৰ আক্ৰমণত স্বদেশৰ ভৱিষ্যত অমঙ্গলে তেওঁৰ মুখ মলিন কৰি পেলাইছে, কমতাৰ ভৱিষ্যত অন্ধকাৰৰ কথা সুঁৱৰি তেওঁ চকুপানী টুকিছে—"দুদিন পিছতে তয়ো যাবি, ময়ো যাম।"

শচীপাত্ৰৰ প্ৰতিহিংসাত ৰৌদ্ৰ ৰস নাই, বীভৎস ৰস নাই, আছে কৰুণ ৰসৰ কোবাল সোঁত। দয়া আৰু চেনেহৰ সুকোমল পৰশে তেওঁৰ প্ৰতিহিংসাৰ মূৰ্ত্তিক ম্লান কৰি পেলাইছে। তেওঁৰ প্ৰতিহিংসাৰ প্ৰতিষাৰ কথাকেই যেন তেওঁ জোৰেৰেহে ক'ৰবাৰ পৰা টানি আনি শ্ৰোতাক শুনায়। তাক তেওঁ যেন কণ্ঠ-নকণ্ঠকৈ অতি কষ্টেৰেহে ব্যক্ত কৰে। পুত্ৰ-শোক আৰু কমতাৰ আসন্ন বিপদত তেওঁ অগ্নিদগ্ধ প্ৰাণীৰ দৰে ছটফটাই তৰণি নোপোৱা হৈছে। গতিকে তেওঁৰ মুখত যিবোৰ প্ৰতিহিংসাৰ বচন ব্যক্ত হৈছে, প্ৰতিষাৰ বচনেই যেন অস্বাভাৱিক, প্ৰতিষাৰ কথাই যেন তেওঁৰ মুখত অবাঞ্ছনীয় অশোভনীয়। "পোক পৰুৱা নিৰ্বিশেষে ল'ৰা-ডেকা বুঢ়া মতামাইকী সকলোকে বধ কৰিবা। ঘৰে ঘৰে জুই দিবা, দুৱাৰে-দুৱাৰে কুঠাৰ মাৰিবা..." (৪ৰ্থ অঙ্ক ৬ষ্ঠ দৃশ্য) প্ৰতিষাৰেই যেন বিৰোধাভাস অলঙ্কাৰ যুক্ত বিকৃত উক্তি; অগ্নি-প্ৰজ্বলিত কমতাৰ ভাস্কৰ মূৰ্ত্তিৰ মাজত যেন তেওঁৰ পুত্ৰ মনোহৰৰ ৰূপটিকেহে তেওঁ বাৰে বাৰে দেখা পায়। তেওঁৰ আটাইবোৰ উক্তিৰ মাজত মাথোন এষাৰ উক্তিতহে প্ৰতিহিংসাৰ প্ৰকৃত বীজ নিহিত হৈছে; সেয়ে হ'ল, যেতিয়া তেওঁ নন্দৰ নিজৰ মুখৰ পৰাই নন্দৰ পৰিচয় পালে; নন্দই যেতিয়া ক'লে "মই পাল বংশৰ বংশধৰ, সুবাহুৰ

উপপত্নীৰ সন্তান” তেওঁ তৎক্ষণাৎ গৰজি উঠিল—তইয়েই সেই জাৰজ! কালসৰ্প—জাৰজ, সমাজৰ পাপৰ প্ৰতিমূৰ্ত্তি, তাক নিৰ্মূল কৰাত পাপ নাই” (৫ম অঙ্ক ৭ম দৃশ্য)।

নীলাম্বৰ—নীলাম্বৰ পূৰ্বতে আছিল গ'ৰখীয়া ল'ৰা কান্ত নাথ; সৌভাগ্যক্ৰমে নীলাম্বৰ নাম লৈ কালক্ৰমত কমতাপুৰৰ ৰাজসিংহাসন অধিকাৰ কৰে। শাসনকাৰ্য্যত তেওঁ সুদক্ষ, কিন্তু স্বভাৱ-চৰিত্ৰত শান্ত-সৰল। তেওঁৰ সৰলতাৰ সুযোগ লৈয়েই নন্দই ৰাণী চন্দ্ৰাৰ ওপৰত মিছা অপৰাদৰ চেকা সানি চন্দ্ৰাৰ নিষ্কলঙ্ক চৰিত্ৰৰ ওপৰত সন্দেহৰ বীজ বপন কৰিবলৈ সমৰ্থ হ'ল। নিৰ্দ্দোষী নিমাখিত মনোহৰকো তেওঁ সন্দেহৰ চকুৰে চাবলৈ বাধ্য হ'ল আৰু শেষত দণ্ডাদেশ লিখিবলৈ নন্দক ভাৰ দি আদেশ-পত্ৰত তেওঁ আগতে চহী দি থলে। ৰজাৰ এই কণ দুৰ্ব্বলতাৰ সুযোগ লৈয়ে নন্দই তাৰ দুষ্ট অভিসন্ধি চৰিতাৰ্থ কৰে, মনোহৰক হত্যা কৰা হয় আৰু তাৰ মগুহ বান্ধি পিতাকক খুউৱা হয়। নন্দৰ সকলো ৰহস্য এদিন সাধুচৰণে ৰজাৰ আগত প্ৰকাশ কৰা সত্বেও প্ৰথমতে তেওঁ সাধুচৰণৰ কথাত পতিয়ন নগ'ল। ভয় আৰু সন্দেহৰ চাকনৈয়াত পৰি নাটকীয় কাহিনীৰ শেষৰ পিনে তেওঁ নিষ্প্ৰাণ মূৰ্ত্তি হৈ পৰা যেন দেখা যায়। নন্দই সৰ্ব্বৰিঘিনিৰ মূল বুলি শেষত তেওঁ জানিব পাৰিলেও, অনুতাপ-দগ্ধ নীলাম্বৰে তেনে এটা দুৰ্দ্দান্তকো দণ্ডবিধান কৰিবলৈ ইচ্ছা নকৰিলে আৰু সকলো নিজৰ দুৰ্ভাগ্য বুলিয়েই কিঞ্চিত সান্ত্বনা লাভ কৰিলে। যুদ্ধ-ক্ষেত্ৰত চন্দ্ৰাৰ মৃত্যুত তেওঁ দাৰ্শনিক পণ্ডিত এজনৰ দৰে ভাবে—“জন্ম সপোন, মৃত্যু সপোন, সৃষ্টি সপোন।” জীৱন-মৰণৰ ব্যৱধান তেওঁ যেন পাহৰি যায়। পাঠান সৈন্যই যেতিয়া নগৰ আক্ৰমণ কৰে, তেওঁ মুঠেই সন্ত্ৰস্ত হোৱা নাই। বৰঞ্চ, নিৰ্বিকাৰ ভাবে যুদ্ধ দৃশ্য চাই চাই অলৰ অচৰ হৈ থিয় দি আছে। অৱশেষে শেষত ফৰিদে যেতিয়া তেওঁক অস্ত্ৰ ত্যাগ কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰে তেওঁ শত্ৰু সৈন্যক সন্মুখ সংগ্ৰামলৈ আহ্বান কৰি তেওঁলোকৰ লগত নিয়মিত ৰূপে যুদ্ধ কৰে। কিন্তু শেষত শত্ৰু সৈন্যই ৰণ-নীতি লঙ্ঘন কৰি তেওঁক পিছ ফালৰ পৰা আক্ৰমণ কৰে আৰু তাতে তেওঁৰ মৃত্যু হয়।

‘নীলাম্বৰ’ গহীন ট্ৰেজেডি। আদিৰ পৰা অন্তলৈকে ভাষাৰ গাম্ভীৰ্য্য আৰু বাক্যৰ অলঙ্কাৰ-প্ৰাচুৰ্য্য আদি ট্ৰেজেডিৰ বহিৰঙ্গ গুণবোৰে কাহিনীৰ বিষাদ বৰ্দ্ধনত অৰিহণা যোগাইছে। হাস্যৰস মুঠেই নাই বুলিলেও হয়। ট্ৰেজেডিৰ ৰীতি অটুত ৰখাত কেনেবাকৈ অৰুণ ব্যাঘাত হয় বুলিয়েই নাট্যকাৰে হাস্যৰসৰ টোপা এটাও ইয়াত পৰিবলৈ দিয়া নাই বুলিব পাৰি। ১ম সংস্কৰণত হাস্যৰস সমূলি নাই, ২য় সংস্কৰণত অৱশ্যে দুই-এঠাইত যি অৰুণ দিছে সিও নগণ্য। ওজস্বী ভাষাৰ মাজতে দুই-এঠাইত লিখকে ইচ্ছাপূৰ্বক দুই এটা অপ্ৰচলিত শব্দ প্ৰয়োগ কৰি আৰু ইচ্ছাকৃত বানান বিভ্ৰাট ঘটাই পাঠক বা শ্ৰোতাৰ মনত খুত লগাইছে, যেনে—“চখু” (চকু),

"শিখিলা".(শিকিলা), "তাৰা" (তৰা),"মালাধাৰি আধা গাথঁা" (গথঁা) ইত্যাদি। তথাপিও এই কণ দোষে নাটকৰ গুণ-গৰিমা মুঠেই খৰ্ব কৰিব পৰা নাই। অসমীয়া নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰত ই এখন সাৰ্থক ট্ৰেজেডি। নাটখনিৰ ভাষা বহু ঠাইত অলঙ্কাৰ-পূৰ্ণ; উদাহৰণ—সাধুচৰণে যেতিয়া ৰজাক কয় যে যুদ্ধত নন্দক হয় বধ, নহয় বন্দী কৰিবই লাগে, তেতিয়া নীলাম্বৰে কথাষাৰৰ প্ৰতিবাদ কল্লে গহীনাই উত্তৰ দিয়ে—"ভুল সাধুচৰণ। এটা চাকিৰ জুয়ে তোমাৰ সৰ্বস্ব পুৰি ছাই কৰিছে। চাকিটো নুমাই দিলে তোমাৰ সকলো উলটি আহিবনে, নাই তাৰেই কিবা শাস্তি হব?" (৪ৰ্থ অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)।

কমতাৰ ধ্বংস-লীলালৈ চাই চাই শচীপাত্ৰই অন্তৰ-বহ্নিৰ স্বৰূপ প্ৰকাশ কৰিছে এইদৰে—

"কমতা! কমতা! সোণৰ কমতাপুৰ!······কালে তোৰ চুলিত ধৰিলে। ছুদিন পিছতে তয়ো যাবি, ময়ো যাম; কলৈ? কোনে জানে। জ্বলা জুইত পানী ঢালিলে জুই বা ক'লৈ যায়! পানীয়েই বা ক'লৈ যায়!···থাকিবনে এটা মৰ্মদাহী বিষবাষ্পৰ তপত হুমুনিয়া···সন্ধ্যা নামি আহিছে; ছুদিন পিছতে সেই মন্দিৰৰ ওপৰেদি সন্ধ্যা তাৰা মুঠা হব, সূৰ্য্যই আহি এই স্তব্ধতাৰ ওপৰেদি নীৰৱে গুচি যাব, আউসীৰ আন্ধাৰে মৃত্যু-শয্যা পাতিব"···(৪ৰ্থ অঙ্ক ৬ষ্ঠ দৃশ্য)।

সঙ্গীত-ৰচনাত নাট্যকাৰ পাকৈত; প্ৰায় প্ৰতিটো ভাবাৱেশ ফুটাই তুলিবলৈ তেওঁ চৰিত্ৰসমূহৰ বচনৰ উপৰিও সঙ্গীতক আলম ৰূপে লৈ দৃশ্য একোটা ৰসাল কৰা দেখা যায়। ১ম অঙ্কৰ ১ম দৃশ্যত অতি প্ৰত্যুষ-কালত শান্ত ৰসৰ স্ফুৰণ কৰিবলৈ কবিয়ে বচন-প্ৰসঙ্গত ব্ৰাহ্মণ কুমাৰ সকলৰ মুখত এটা গীতৰ অৱতাৰণা কৰিছে—

"এই সুন্দৰ, এই মনোহৰ,
এই উজ্জ্বল বৰণী,
নব পৰিমল, শত শত দল
গন্ধ বিধুৰ ধৰণী।"

গুপ্ত প্ৰণয়ী মনোহৰৰ সঙ্গ লাভৰ আশাত বন্দিনী হৈ ললিতাই অকলে অকলে বহি এটি শৃঙ্গাৰ ৰসাত্মক গীত গাইছে,

"ওৰণি ল' অসমী ভই
আহিছে তোৰ বৰ।
সপোন পুৰীৰ ফুলৰ কোঁৱৰ
ৰূপৰ মধুকৰ"······(২য় অঙ্ক ১ম দৃশ্য)

অইন কি, ৰসপ্ৰবাহ প্ৰবল কৰিবৰ উদ্দেশ্যে কোনো কোনো ঠাইত নাট্যকাৰে

অনুপযুক্ত পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ মুখতো গীত সংযোগ কৰিছে ; যেনে—বঙ্গদেশৰ যুদ্ধ-ক্ষেত্ৰৰ শিবিৰত থাকিও মনোহৰৰ যেতিয়া ঘৰলৈ মনত পৰে, তেওঁৰ প্ৰেয়সী ললিতালৈ মনত পৰে, নাট্যকাৰে সৈন্যসকলৰ মুখতেই বিৰহী মনোহৰৰ মনোভাব সমদল সঙ্গীত এটাৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰিছে এইদৰে—

"ঘনে ঘনে কঁপে হিয়াৰ তন্ত্ৰী,
আহিছে মিলন দিন।
আকুল চিত্ত কৰিছে নৃত্য
বাজে কি নবীন বীণ।"......

(১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য)

সৈন্যৰ মুখত ৰণাঙ্গনত এই গীতটোৱে শোভা পোৱা নাই, তথাপি ৰস উদ্ৰেকৰ বাবে নাট্যকাৰৰ সঙ্গীতৰ প্ৰতি কেনে মোহ ই তাৰেই পৰিচায়ক। সঙ্গীতৰ এনে প্ৰয়োগ 'নীলাম্বৰ'ৰ পূৰ্ববৰ্ত্তী নাট্যকাৰ সকলেও কৰি থৈ গৈছে ('পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা,' 'চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা', 'দৈৱ তালুকদাৰ' আদি আধ্যা দ্ৰষ্টব্য)।

'নীলাম্বৰ'ৰ ওপৰত চেক্‌স্‌পিয়েৰৰ 'ওথেলো' আৰু দ্বিজেন্দ্ৰলালৰ 'চন্দ্ৰগুপ্ত'ৰ ছাঁ কিছু পৰিছে। 'ওথেলো'ৰ ইয়াগোৰ চৰিত্ৰৰ সৈতে নন্দৰ চৰিত্ৰৰ ভালেখিনি সাদৃশ্য স্পষ্ট।

অপেশ্বৰী :—সৰগৰ অপেশ্বৰী এগৰাকী, নাম বীণা। সৰগৰ যুৱৰাজ জয়ন্তই তেওঁক মনে-প্ৰাণে ভাল পায়। ইপিনে সপোন-কোঁৱৰ আৰু সপোন-কুঁৱৰীৰ প্ৰভাৱত মৰ্ত্ত্যৰ কবি চিত্ৰই সপোনতে এদিন বীণাক দেখা পাই বিস্ময়-বিমুগ্ধ হয় আৰু তেওঁক লাভ কৰিবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰে। জয়ন্তই জোৰ কৰিও বীণাৰ প্ৰেম লাভ কৰিব নোৱাৰিলে। সেই বাবে বীণাক তেওঁ অভিশাপ দিলে এই বুলি সে তাই স্বৰ্গচ্যুত হব, দৃষ্টিহীন হব। ৰতিয়ে দয়া কৰি পোৱাল দ্বীপত বীণাক ৰখাৰ ব্যৱস্থা কৰিলে। চকুৰ দীপ্তি নাই যদিও, বসন্তৰ প্ৰভাৱত তেওঁৰ মন যাতে সদায় প্ৰফুল্লিত হৈ থাকিব পাৰে, তাৰ ব্যৱস্থা কৰা হ'ল।

অপেশ্বৰী বীণা এতিয়া মৰ্ত্ত্যধামত। এদিন মাজনিশা চিত্ৰই তেওঁৰ গীত শুনি গীতৰ সুৰ অনুসৰণ কৰি গায়িকাৰ অনুসন্ধানত যাব ওলায়। তেওঁ গৈ পাতালপুৰীৰ অন্ধ গুহাৰ ভিতৰত উপস্থিত, বীণাই তেওঁক দেখি আকোৱালি লব খুজিলে। তাতো জয়ন্তই অভিশাপ দিলেগৈ যে দুয়োৰে দেখাদেখি হলেই, মিলন হলেই দুয়ো শিলা-মূৰ্ত্তিলৈ ৰূপান্তৰিত হব। চিত্ৰই তপস্যাত বহি সদাশিৱক ধ্যান কৰিলে। সদাশিৱ সন্তুষ্ট হৈ বৰ দিলে—"ধন্য তুমি চিত্ৰ। মানুহ হৈ আজি দেৱতাক পৰাজয় কৰিলা। মায়াক জয় কৰিলা......লোৱা তোমাৰ সাধনাৰ ধন, বীণাক হিয়াৰ ছবিৰ লগত

মিলাই চোৱাঁ" (৩য় অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)। জয়ন্ত আহি মানুহ চিত্ৰৰ আগত পৰাজয় স্বীকাৰ কৰি, বীণাৰ চকুৰ হেবোৱা জেউতি ঘূৰাই পালে। বীণাক জয়ন্তই 'ভনী' বুলি সম্বোধন কৰি চিত্ৰৰ সৈতে হোৱা মিলন-মহোৎসৱত আনন্দ আৰু সহানুভূতি প্ৰকাশ কৰি ক'লে—"মোৰ ঘৰত পৃথিৱী হলেও, স্বৰ্গৰ সুখৰ সঁফুৰা তোমাৰ আগত মুকলি হক।"

প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ দুয়োখন নাটৰ শ্ৰেণীগত আৰু বিষয়গত পাৰ্থক্য আছে। 'নীলাম্বৰ' ট্ৰেজেডী আৰু বুৰঞ্জীমূলক; 'অপেস্বৰী' কমেডি আৰু প্ৰতীকধৰ্মী, কাল্পনিক। প্ৰথমখন পঞ্চাঙ্ক সুদীৰ্ঘ নাট, উপকাহিনী, উপনায়ক, নায়ক-নায়িকা সমাবিষ্ট; দ্বিতীয়খন চমু, তিনি-অঙ্কীয়া, একেটা মাথোন কাহিনীযুক্ত, বাহুল্যবৰ্জিত। এনেবোৰ পাৰ্থক্যৰ ভিতৰতো নাট্যকাৰৰ নাট ৰচনা ৰীতিৰ দুই এটা বৈশিষ্ট্য চকুত নপৰি নেথাকে।

চৌধুৰীৰ নাট্যকলাৰ বৈশিষ্ট্য—সপোন ৰহস্যই তেওঁৰ দুয়োখন নাটতে কল্পনা মাধুৰীৰ ৰহণ সানে। তেওঁৰ কাল্পনিক প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাই সপোনত পৰস্পৰ দেখাদেখি হৈ বা এজনে আনজনৰ ছায়া মূৰ্ত্তি দেখা পাই, মিলনৰ ক্ষণ গণি প্ৰেম-বিহ্বল হৈ পৰে। 'নীলাম্বৰ'ত মনোহৰে ললিতাৰ ছায়ামূৰ্ত্তি দেখি, কোমল কণ্ঠৰ গীত এটি শুনি প্ৰেয়সীক লাভ কৰিবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰে; এনে অৱস্থাতে ষড়যন্ত্ৰকাৰীৰ হাতত তেওঁৰ মৃত্যু হোৱাত করুণ দৃশ্যটোৰ কাৰুণ্য দুগুণে গাঢ় হৈ যায়। 'অপেস্বৰী'ত চিত্ৰই বীণাৰ মূৰ্ত্তি দেখে, গীত শুনে, বীণায়ো সপোনত দেখা প্ৰেমিকৰ মূৰ্ত্তি সুঁৱৰিয়েই গীত গায়—

"সপোনত পালো সপোনৰ ছবি
সপোন আঁকিলো হিয়াতে......"

নাটকীয় কাহিনী একোটাৰ অলৌকিক পৰিণতিত নাট্যকাৰে সপোনৰ কোলাতেই আশ্ৰয় লৈ হয়তো এটি হুমুনিয়াহ চাৰে; নহয়, এটি বিষাদ-বিননি গীত গায়। ৰাজিয়াৰ কোলাত মূৰ থৈ নীলাম্বৰে যুদ্ধক্ষেত্ৰত যেতিয়া মৃত্যু বৰণ কৰিলে, তেতিয়া ৰাজিয়াই কৈ উঠিল—"গ'ল! সপোন সপোনত মিলি গ'ল, প্ৰেমে মৃত্যুৰ গলত ধৰি অমৰ সমাধিত মগ্ন হ'ল" (৫ম অঙ্ক ৩য় দৃশ্য)। 'অপেস্বৰী'ত সপোন-কাহিনীৰ অলৌকিক পৰিণতি একাধিক। চিত্ৰই প্ৰিয়াক ধ্যান কৰি কৈছে—"হয়তো সপোনেই গৈ আৰু সচিতত পৰিণত হব পাৰে।" গীত—

"সপোনত আহোঁ মই, সপোনত ভাহো মই" (২য় অঙ্ক ৬ষ্ঠ দৃশ্য)।

সপোন-কল্পনাত মাধুৰ্য্য আছে সঁচা, কিন্তু 'অপেস্বৰী' নাটত তাৰেই আতিশয্য হোৱাত ই কিছু গধুৰ হৈ পৰিল, ৰস-আস্বাদনতো বাধা নপৰি থকা নাই। স্বৰ্গৰাজ্যৰ সুখ শান্তি মৰ্ত্ত্যলৈ নমাই আনি নাট্যকাৰে যি লৌকিকতাৰ পৰশ দিবলৈ সমৰ্থ হ'ল, সপোন

আৰু মায়া-মৰীচিকাৰ আতিশয্য সংযোগ কৰি সেই কণ লৌকিকতাত অলৌকিকতাৰ জাল তৰি লৌকিকতাৰ জিলিওনিটোকেহে আকৌ স্পষ্ট কৰি দেখুৱালে। এই বিষয়ত এই নাটখনিত উষা-অনিৰুদ্ধৰ কাহিনীৰ সৈতে, বিশেষকৈ সপোন-সম্ভোগ বিষয়টিত, কিঞ্চিৎ সাদৃশ্য দেখা যায়।

মানুহে মানুহক প্ৰাপ্য অধিকাৰৰ পৰা বঞ্চিত কৰি অহা সত্য কেৱল 'নীলাম্বৰ' নাটৰ কাহিনীৰেই নহয়, বিশ্ব ইতিহাসৰ পাতত এই সত্যৰ হাজাৰ উদাহৰণ জিলিকি আছে। অইন নেলাগে, অসমৰ 'কৌঁৱৰ বিদ্ৰোহ'ৰ মূল সূত্ৰ অনুসন্ধান কৰিলেই দেখা যায় কিদৰে পৰস্পৰ হিংসা, দ্বেষ আৰু উচ্চ আকাঙ্ক্ষাৰ বশৱৰ্ত্তী হৈ, মানুহে মানুহক তাৰ যথাযোগ্য ন্যায্য দাবীৰ পৰা অপসৰণ কৰিছে, নিজৰ অভীষ্ট সিদ্ধিৰ বাবে অন্যায় অপকৰ্ম কৰি ৰাজ্যৰ অনিষ্ট সাধন কৰি আহিছে। 'নীলাম্বৰ'ত কবিৰ সামাজিক দৃষ্টিপাতত এই মহাকাল সত্যই উদ্‌ভাসিত হৈ মহা আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰে, কবিয়ে চকু থিৰ কৰি ৰ লাগি চায়—মানুহে মানুহৰ কিদৰে অপায় অমঙ্গলৰ সৃষ্টি কৰে, সম্প্ৰদায়গত বিদ্বেষ আৰু কলুষ-কালিমাৰ অনল জ্বলাই খাণ্ডৱ দাহৰ ইন্ধন যোগায়! সেয়েহে ঐতিহাসিক নাটৰ মাজতে প্ৰসঙ্গক্ৰমে জাতীয় কবি জনাই চীৎকাৰ কৰি উঠে—"ভগৱান সকলোৰে। ব্ৰাহ্মণ, নাভাবিবা কেৱল মৱে দোষী, দোষী তুমি, দোষী তোমাৰ পিতৃপুৰুষ, দোষী তোমাৰ সমাজ, দোষী তোমাৰ সংস্কাৰ, দোষী তোমাৰ শাস্ত্ৰ, দোষী তোমাৰ ধৰ্ম্ম।" (৫ম অঙ্ক ৭ম দৃশ্য)

'অপেস্বৰী' নাটত কবিয়ে সামাজিক ৰীতিৰ ওপৰত প্ৰতীকৰ যোগেদি দৃষ্টিপাত কৰি নীতি আহৰণ কৰিছে এইদৰে যে ভাগ্যৱান জনে মৰ্ত্যতে স্বৰ্গৰ অমিয়া পান কৰিব পাৰে, বাঞ্ছিত ফল লাভ কৰি চিৰদিন সুখ-শান্তিৰে জীৱন অতিবাহিত কৰিব পাৰে।

হাস্যৰসৰ অভাব তেওঁৰ নাটৰ অইন এক বৈশিষ্ট্য। 'অপেস্বৰী' কমেডি হলেও, তাত হাস্যৰসৰ সংযোগ নাই।

সেইদৰে অপ্ৰচলিত শব্দৰ ব্যৱহাৰ আৰু অশুদ্ধ বানান হুয়ো খনতে অলেখ আৰু নাট্যকাৰৰ ইচ্ছাকৃত।

বিনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱা (১৯০৫—)

পাৰ্থ-সাৰথি (১৯৩৩) শৰাইঘাট (১৯৩৭ ; 'আৱাহন')
ৰেভেনা ৰহস্য (১৯৩৪ ; 'বৰদৈচিলা') টি-টি-হেই (১৯৩৮ ; 'বৰদৈচিলা')

গুৱাহাটী কটন কলেজৰ পৰা বি-এ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ বিনন্দ বৰুৱাই ভালেমান দিন জালুকী হাইস্কুলত শিক্ষকতা কৰে আৰু শেষত সেই স্কুলতে প্ৰধান

শিক্ষক পদত অধিষ্ঠিত হয়। গদ্য-পদ্য-নাট আদি সাহিত্যৰ প্ৰায় প্ৰতিটো শাখাতে বৰুৱাৰ লেখনী সমানে চলি আহিছে। 'মহাৰাজ নৰনাৰায়ণ', 'ৰাজস্থান' আদি গ্ৰন্থ ৰচনা কৰি অসম সাহিত্য সভাৰ পুৰস্কাৰ-প্ৰাপ্ত বৰুৱাই 'শঙ্খধ্বনি', 'প্ৰতিধ্বনি'ৰে অসমৰ ইমূৰৰ পৰা সিমূৰ নিনাদিত কৰি দৃশ্যকাব্যৰ যোগেদিও পুৰাণ-ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ বীৰ-বীৰাঙ্গনা সৱৰ ৰূপ-গুণ দেখুৱাই অসমীয়া জাতিক ধন্য কৰিছে। এবাৰ অসম সাহিত্য-সভাৰ সভাপতিৰ আসন অধিকাৰৰ সন্মান লাভ কৰিও ভাষা-জননীৰ সেৱা কৰিবলৈ সুযোগ পাইছে।

তেওঁৰ প্ৰথম নাট 'পাৰ্থ-সাৰথি' ভাৰত-প্ৰসিদ্ধ কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণৰ ছয়াময়া পঞ্চাঙ্ক চিত্ৰ। এই ৰণৰ বিভিন্ন কাৰ্য্য-কাহিনী অৱলম্বন কৰি ইয়াৰ আগতে অসমীয়া নাট কেবাখনো ৰচনা হৈ গৈছে, যেনে, 'জয়দ্ৰথ-বধ', 'অভিমন্যু-বধ', 'শকুনিৰ প্ৰতিশোধ', 'বেণীসংহাৰ', 'ভীষ্মৰ শৰশয্যা' আদি। 'পাৰ্থ-সাৰথি' সমগ্ৰ কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণৰ সাৰাংশ-প্ৰায় আৰু এই বিষয়ত ই অতুল হাজৰিকাৰ 'কুৰুক্ষেত্ৰ' (১৯৩৬)ৰ প্ৰায় সমতুল্য। মহাভাৰতৰ 'উদ্যোগ পৰ্ব'ৰ মূল বিষয়-বস্তুৰে নাট্য-কাহিনীৰ 'মুখ'-চিত্ৰ নিৰ্মিত কৰা হৈছে। ৰণ আৰম্ভ হোৱাৰ লগে লগেই শ্ৰীকৃষ্ণই অৰ্জুনৰ, তথা পাণ্ডৱ পক্ষৰ, সহায় ('পাৰ্থ-সাৰথি') হব বুলি প্ৰতিশ্ৰুতি দিয়ে আৰু সেই মতেই কুৰুবংশ ধ্বংস পৰ্য্যন্ত, দৃশ্য ৰূপেই হওক, নতুবা অদৃশ্য ৰূপেই হওক, তেওঁ সমস্ত কাৰ্য্য পৰিচালনা কৰি পাণ্ডৱ সকলক ৰণজয়ী হোৱাত সহায় কৰে। গহীন পৌৰাণিক পৰিৱেশত ৰচিত হলেও, কেইটামান চৰিত্ৰ অসমীয়াৰ তেজ-মঙহেৰে নিৰ্মিত হোৱা বাবে, নাটখনি বহু বিষয়ত অসমীয়া-সমাজ-গন্ধী হৈ পৰিছে। দুৰ্য্যোধনৰ চৰিত্ৰত বিষণ্ণ বীৰৰ লক্ষণ আছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ কূট চক্ৰান্তত দুৰ্য্যোধনে কৌটি নাৰায়ণী সেনাৰ সাহায্য লাভ কৰি হৰ্ষ বিহ্বল হৈ ৰণক্ষেত্ৰত প্ৰৱেশ কৰিলে; পাণ্ডৱক "সূচাগ্ৰ মেদিনাও নিদিওঁ" বুলি প্ৰতিজ্ঞাবদ্ধ হ'ল। এইদৰে শেনটো যেন হৈ ৰণক্ষেত্ৰত জপিয়াই পৰি, শেষত ফেঁচাটো যেন হৈ উলটি যাব লগীয়া হোৱাত, "সসাগৰা পৃথিবীৰ অধীশ্বৰ" দুৰ্য্যোধনৰ মুখ শুকাই টেমি যেন হ'ল। খণ্ডে-বেজাৰে হাতৰ গদা মাটিত দলিয়াই, এহাতে সঞ্জয়ৰ বাহুত ধৰি, এহাতে চকুপানী টুকি তেওঁ কয়, "সঞ্জয়! মই যুদ্ধ ক্ষেত্ৰৰ পৰা পলাই আহিছো··· পিতৃ-মাতৃ অধৈৰ্য্য হৈছে, অন্তঃপুৰত কান্দোনৰ ৰোল উঠিছে। পুত্ৰ-শোকত ভানুমতীয়ে কান্দিছে" (৪ৰ্থ অঃ ৬ষ্ঠ দৃঃ)। অশ্বত্থামাৰ প্ৰতি তেওঁৰ অন্তিম কালৰ বাণী "কুৰুকুলত পিণ্ড দিবলৈকো কাকো নথলে। হায়! মোৰ বংশ নিৰ্ব্বংশ হবলৈকে ইমান আনন্দ হৈছিল! মোৰ এয়ে শেষ।" নাটখনত দুৰ্য্যোধনৰ এয়ে শেষ বচন আৰু ইয়াতেই তেওঁৰ চৰিত্ৰাঙ্কনৰ শেষ বিন্দু; দুৰ্দান্ত দাম্ভিক দুৰ্য্যোধনৰ

আকাশ-লঙ্ঘী আকাঙ্ক্ষাৰ শোকাৱহ পৰিণতি, দুৰ্জয় দুৰন্ত দুষ্ট মনৰ করুণ নিস্ফলতা। ইয়াৰ আগতে ৰচিত অসমীয়া কোনোখন নাটতে দুৰ্য্যোধনৰ চৰিত্ৰত এনে শোকাৱহ ৰূপ দেখা নাযায়।

নাট্য-বিনোদ সৃষ্টিৰ বাবে ইয়াত আছে বৈতালিকৰ গীত, ভৈৰৱীৰ গীত, নগৰৰ গাভৰু সকলৰ গীত, আৰু আটাইতকৈ অকৰ্ষণীয় চৰিত্ৰ 'সন্তু'। সন্তুৰ চৰিত্ৰত হাঁহি-ধেমালিৰ মিঠা মিঠা উপকৰণৰ অভাৱ নাই। সন্তুৰ অশান্ত মনত নৰ্ত্তকী কেইজনী "বাঘিনী", "কেচাইখাটী"; ইপিনে আকৌ সেই কেইজনীকেই তেওঁ বুকৰ "কালজা", "পেমলতা-ভেমলতা-আকাশীলতা" বুলি সাৱটি ধৰে। এই একেজন সন্ত মহাপণ্ডিতো; সেয়েহে তেওঁ গোৱাইত গীতা মহাশাস্ত্ৰৰ উপদেশ-ধ্বনিও শুশুনাই থকা নাই, বোলে "যুদ্ধ কৰি মৰিলেও সন্তোষ, জ লেও সন্তোষ" (২য় অঃ ৮ম দৃঃ)। এবাৰ আকৌ ৰণশিঙাত শুকান ফু এটা মাৰিও ৰণক্ষেত্ৰত ডেও দিয়ে, ইপিনে আকৌ গাভৰু ভৈৰৱীহঁতক দেখা পাই তাহাঁতৰ সৈতে ঘৰখন পাতিবলৈও মন মেলে।

'ব'ৰাগী'ৰ চৰিত্ৰত নাট্যকাৰে অইন এটা মনোহৰ ৰূপ আৰোপ কৰিছে। তেওঁ ব'ৰাগীৰ বেশে ৰণক্ষেত্ৰত ঘূৰি-ফুৰি শেষত নিজকে নিজে "অজৰ অমৰ মহাকাল" বুলি পৰিচয় দিলে। কুন্তী-ব'ৰাগীৰ কথোপকথন এই প্ৰসঙ্গত মন কৰিবৰ লগীয়া—

"ব'ৰাগী—সকলো নিমিত্ত মাথোঁ মই সকলো ধ্বংসলীলাৰ মুখত আছো।

কুন্তী—আপুনি যদি থাই, সাক্ষাৎ কৃষ্ণৰূপী ভগৱন্তৰ আৱশ্যক কি?

ব'ৰাগী—ময়ো তেওঁৰ ভৃত্যমাত্ৰ......সৌৱা দেখিছা মহান্ জ্যোতি, তাত সকলো লীন গৈছে (ওপৰত জ্যোতি ৰূপৰ বিচিত্ৰ আবিৰ্ভাৱ। সকলো থৰ্ লাগি চাই থাকে। ব'ৰাগী গুচি যায়)।

কুন্তী—নিষ্ঠুৰ কাল পলাই গুচি গ'ল" (৫ম অঃ ৮ম দৃঃ)।

ৰণক্ষেত্ৰত আত্মীয়-স্বজনৰ বিৰুদ্ধে অস্ত্ৰ লব লগীয়া হোৱাত মোহ-প্ৰাপ্ত পাৰ্থৰ প্ৰতি পাৰ্থ-সাৰথিৰ যিখিনি কৰ্ম যোগৰ উপদেশ, সি অতিশয় দীঘল হোৱাত কল্পিত নাটকীয় চমৎকাৰিত্বৰ হ্ৰাস হৈছে বুলি নকৈ নোৱাৰি। কিন্তু কৃষ্ণই যেতিয়া বিশ্বৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰে অৰ্জুনৰ মোহ ভঙ্গ হ'ল; তেওঁ হাতত গাণ্ডীৱ তুলি ললে আৰু ভৈৰৱ নিনাদে গীত জুৰিলে—"কাল কৰালে গ্ৰাসে চৰাচৰ। কম্পিত আজি যত দেৱ-নৰ।" এই দৃশ্য সুন্দৰ নাটকীয় শৈলী-সম্পন্ন।

শৰাইঘাট:—"দেশতকৈ মোমাই ডাঙৰ নহয়" এই অমোঘ মন্ত্ৰোচ্চাৰণ কৰি এদিন শৰাইঘটীয়া মহাভৈৰৱ বীৰ লাচিত বৰফুকনে নিজ মোমায়েকৰ ডিঙিত তৰোৱাল বহুৱাই ৰণ জয় কৰিছিল, অসম দেশ বঙালৰ কবলৰ পৰা মুক্ত কৰিছিল। অসম-ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ এই কাহিনীকে ভিত্তি কৰি পোন প্ৰথম গোহাঞিবৰুৱাৰ

'লাচিত বৰফুকন' (১৯১৫) আৰু বেজবৰুৱাৰ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' (১৯১৫) নামৰ পূৰ্ণাঙ্গ নাট দুখন ওলায়। বিনন্দ বৰুৱাৰ 'শৰাইঘাট' এই বিষয়ৰ তৃতীয় পূৰ্ণাঙ্গ নাট। প্ৰথম গৰাকিয়ে বুৰঞ্জীৰ বৰ ঘৰত কাল্পনিক প্ৰেমপটৰ বৰপীৰা পাৰি ছদ্মবেশী চৰিত্ৰক বহুৱালে, আদৰ্শ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি আদৰ্শ দেখুৱালে। দ্বিতীয়জনে বুৰঞ্জীৰ কাহিনীক হাস্যৰসৰ চুপহিত ভৰাই চিঠি-পত্ৰৰ বিনিময়ত কাহিনী প্ৰকাশ-শৈলী অৱলম্বন কৰিলে। বিনন্দ বৰুৱাৰ নাটত আকৌ বুৰঞ্জীৰ মূল বিষয়টো গৌণ আৰু কাল্পনিক প্ৰাসঙ্গিক বিষয়সমূহে মুখ্যস্থান অধিকাৰ কৰা দেখা যায়। তলত উল্লেখ কৰা এই তিনটা প্ৰাসঙ্গিক বিষয় নাট্যবস্তুৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰৰূপে প্ৰতীয়মান হয়—

(১) চিত্ৰসেন বৈৰাগী—নাট্য কাহিনীৰ প্ৰাৰম্ভতে লাচিতে স্বৰ্গদেৱৰ আদেশ শিৰোধাৰ্য্য কৰি লোৱাৰ লগে লগেই ছদ্মবেশী পালী সেনাপতি চিত্ৰসেন বৈৰাগী বেশেৰে জীয়েক বন্তীক লগত লৈ, "হাতী হেৰুৱালো লিহিৰী বনতে" শীৰ্ষক গীত ফাকি গাই, সংসাৰ-বিৰাগৰ হুমুনিয়াহ চাৰে। অথচ, আগতে হৈ যোৱা অসম-মোগল যুদ্ধৰ চিত্ৰসেন এজন বীৰ যোদ্ধা।

(২) বিশ্বাসঘাতক ত্ৰিলোচন—ইতিহাস-বৃত্তান্তৰ কিঞ্চিৎ অগ্ৰগতিৰ লগে লগেই আমাৰ দৃষ্টি বিশেষ ভাবে আকৃষ্ট হয়—ত্ৰিলোচন নামৰ এটা চৰিত্ৰৰ প্ৰতি। ত্ৰিলোচন কৌৰৱৰ চাউল খাই পাণ্ডৱৰ গুণ গোৱা অঘাইতং লোক। ইয়াত সি মোগলৰ ধন খাই সিহঁতক অসমীয়াৰ ৰণ-সজ্জা সম্পৰ্কীয় ডাঁৰৰ বাতৰি ডাঁৰে যোগাই আছে; ইপিনে পানীফুকনৰ জীয়াৰী লীলাকো অঙ্কশায়িনীৰূপে লাভ কৰিবলৈ উত্ৰাৱল হৈছে, অভিসন্ধিত লিপ্ত হৈছে। কিন্তু লীলাই পালী সেনাপতি নিত্যনাৰায়ণকহে গোপনে ভাল পায়।

(৩) বন্তী-মনোহৰ উপকাহিনী—নাট্যাকৰ্ষণৰ তৃতীয় চিত্ৰ বন্তী-মনোহৰ উপকাহিনী। অসম-মোগল ৰণত চকুৰ দৃষ্টি হেৰুৱাই আজীৱন অন্ধ হৈ সংসাৰ নিকাৰ ভুঞ্জি থকা এজন বৃদ্ধ সৈনিকৰ পুত্ৰ মনোহৰ। মনোহৰো সৈনিক; মোগলৰ শিবিৰত বন্দী হৈ আছিল আৰু বন্তীও বিচাৰি গৈ সেই শিবিৰতে মোগলৰ কবলত পৰি বশ্য হৈ থাকিব লগীয়াত পৰিল। গাভৰুৰ প্ৰেম-চুম্বকে ঘটনাচক্ৰত মনোহৰক আনি শিবিৰতে তেওঁৰ ওচৰ চপালে।

বুৰঞ্জীৰ সতেজ চৰিত্ৰ লাচিত আৰু ৰামসিংহ নাটকত ক্ষীণ, নিস্তেজ, নিষ্প্ৰভ। যুদ্ধ-সংক্ৰান্ত বৃত্তান্তসমূহ অতি সংক্ষেপ ভাবে দেখুৱাই ওপৰত উল্লেখ কৰা প্ৰাসঙ্গিক বিষয়সমূহতে নাট্যকাৰে প্ৰধানভাবে মনোনিৱেশ কৰিছে আৰু কবি-শিল্পীসুলভ তুলিকাৰে আনুষঙ্গিক বিষয়ৰ চৰিত্ৰাৱলী আদৰ্শৰ সাঁচত ঢালি ৰংচঙীয়া কৰি তুলিছে।

কালত মনোহৰে আদৰ্শ বীৰৰ দৰে সমুখ সংগ্ৰামত জপিয়াই জন্মভূমিৰ নাম

মুঁৰৰি প্ৰাণত্যাগ কৰিলে, চিৰ-প্ৰেয়সী বস্তীৰ নাম লবলৈও পাহৰা নাই। বস্তীয়েও সতী-সাধ্বী ভাৰতীয় ৰমণীৰ চানেকি দেখুৱাই, "মোৰ জীৱনে মৰণে মনোহৰ আৰাধ্য দেৱতা" এই বুলি বিহ খাই জীৱনৰ শেষ বস্তি মুমুৱালে; লগে লগে নিত্য-লীলাৰ শুভমিলন বাঞ্ছা কৰি আশীৰ্বাদ দিলে "তোমালোকত হৰ-গৌৰী বসতি হক।" বিশ্বাসঘাতক ত্ৰিলোচন ধৰা পৰি শাস্তি ভুগিলে; এই চৰিত্ৰৰ যোগেদি দুষ্টৰ দমন দেখুৱাই, ৰসপাত্ৰত শাস্ত্ৰীয় নীতিৰ আধাৰ স্থাপন কৰা হৈছে। বুৰঞ্জীৰ ৰণক্ষেত্ৰ নাট্যকাৰৰ দৃষ্টিত ধৰ্মক্ষেত্ৰলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল, জাতি-বিজাতিৰ মহান আদৰ্শত মহামিলনৰ স্থান ৰূপে ৰূপায়িত হ'ল, য'ত নাই উচ্চ-নীচ সাম্প্ৰদায়িক ভেদাভেদ, য'ত নাই উচ্চ-নীচৰ ক্ষুদ্ৰ ব্যৱধান। এই প্ৰসঙ্গত নাটাকাহিনীৰ সামৰণি পটৰ শেষ ছোৱালৈ চকু ফুৰালেই কথাষাৰ ফট্‌ফটীয়াকৈ ওলাই পৰিব—

"লাচিত—পবিত্ৰ শৰাইঘাট, য'ত মাতৃভূমিৰ ৰক্ষাৰ নিমিত্তে সহস্ৰ সহস্ৰ অসমীয়াই বুকুৰ তেজ ঢালিবলৈ পিছ হুঁহকা নাই, য'ত মনোহৰৰ নিচিনা স্বামী আৰু বস্তীৰ নিচিনা পত্নীৰ এৰাএৰি হৈছে। এই শৰাইঘাটৰ স্মৃতিয়ে ভৱিষ্যত অসমীয়াক অনুপ্ৰাণিত কৰিব......(চৈয়দ হাচানক দেখি) আপুনি কোন?

হাচান—মই মুছলমান। ভয় নাখাব। মুছলমান যদিও......সামান্য তীৰ্থযাত্ৰী মাত্ৰ, বিশ্বাস কৰক।

লাচিত—বিশ্বাস নকৰিবৰ কোনো কাৰণ নাই।

হাচান—হিন্দু আৰু মুছলমান একেজন ঈশ্বৰে সৃজিত। মানুহৰ মাজত মাথোন পাৰ্থক্য। ঈশ্বৰ সিমান ঠেক নহয়।

লাচিত—আপোনাৰ নাম কি?

হাচান—মোৰ নাম চৈয়দ হাচান।

লাচিত—আপুনি চৈয়দ হাচান! আপোনাৰ নিৰ্বাসন পৰ্য্যন্ত সকলো কথা শুনিলো। হিন্দু বুলি আমাক ঘিণ নকৰিব।

হাচান—হিন্দু আৰু মুছলমান ক্ৰমে একতা-পাশেৰে বদ্ধ হৈ আহিছে। এনে এদিন আহিব যিদিনা হিন্দু আৰু মুছলমান সুবুলি মানুহে এই দেশৰ সকলো মানুহক এটা মাত্ৰ জাতি বুলি ভাবিবলৈ বাধ্য হব। তেতিয়া হিন্দু আৰু মুছলমান দুয়ো গোট খাই হব ভাৰতবাসী।

লাচিত—ঠিক কথা বীৰ, এনে এদিন আহিব যিদিনা হিন্দু-মুছলমান নিৰ্বিশেষে সকলো অসমীয়াই নিজৰ জাতীয় গৌৰৱ ৰক্ষা কৰিবলৈ হয়তো এই শৰাইঘাটতে গোট খাব।"

লাচিত—হাচানৰ এই কথোপকথনত নাই শৰাইঘটীয়া অসমীয়া সৈন্যৰ কথা,

নাই দিল্লীৰ মোগল বাহিনীৰ কথা; আছে মাথোঁ সৰ্বভাৰতীয় হিন্দু-মুছলমানৰ মহামিলনৰ এটি সুমহান আদৰ্শ, নাট্যকাৰৰ অতি হেপাহৰ, অতি আদৰৰ কল্পিত মানস চিত্ৰ।

'বেঙেনা ৰহস্য' আৰু 'টি-টি-হেই' হাতৰ খজুৱতি-মৰা গাৱঁলীয়া ৰসাল চিত্ৰ। দুয়োটাতে নাট্যকাৰৰ মৌলিকতা আছে, ৰস-পৰিৱেশন শক্তিৰ আধাৰ আছে। শব্দৰ ইন্দ্ৰজাল তৰিও বেজবৰুৱা প্ৰমুখ্যে দুই-চাৰিজন নাট্যকাৰে এসময়ত হাস্যৰসৰ যোগান ধৰাৰ চেষ্টা চলাইছিল। 'টি-টি-হেই' নাটতো এই লক্ষণ চকুত-লগা। গহীন নাট 'পাৰ্থ-সাৰথি'তো এনে প্ৰচেষ্টাৰ আভাস ঠায়ে ঠায়ে পোৱা যায়। কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণাঙ্গনৰ দাঁতিৰ আলিবাটত তিনটা চিকাৰীয়ে বিপুল ধন ঘটাৰ কথা সুঁৱৰি হাঁহি হাঁহিয়েই বিভত হ'ল এইদৰে—

"১ম চিকাৰী—হেৰ' সোপাসোপ
২য় „ — „ ঘোকাঘোক
৩য় „ — বেলবেলীৰ মাকে আজি ভাল পাব মোক"

(৫ম অঃ ১ম দৃঃ)

সেইদৰে 'শৰাইঘাট' নাটতো ৰণক্ষেত্ৰত অন্ধ সৈনিকৰ পৰিচালনাত এমখা সৈন্যই গড়ৰ মুখত এটা ডাঙৰ খুটা পুতিব ধৰা দৃশ্যত শব্দগত ৰসাধাৰটোলৈ আমাৰ চকু পৰে—

"অন্ধ—গুৱাহাটীত। অন্ধ—সোপাসোপে।
সৈন্যদল—হেইছো। সৈন্যদল—হেইছো।
অন্ধ—লাগিল যুজ। অন্ধ—হ'ল বন্দী।
সৈন্যদল—হেইছো। সৈন্যদল—হেইছো।
অন্ধ—মৰিল বঙাল। অন্ধ—উঠিল ইবাৰ।
সৈন্যদল—হেইছো। সৈন্যদল—হেইছো।"

(২য় অঃ ৫য় দৃ)।

১৯১৫ চনত ৰচিত গোহাঞিবৰুৱাৰ 'লাচিত বৰফুকন' আৰু বেজবৰুৱাৰ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ'ত বিনন্দ বৰুৱাৰ 'শৰাইঘাট'ৰ উদাৰ-উদাত্ত শঙ্খধ্বনি শুনা নাযায়। সংখ্যাত তাকৰ হলেও, এই দুয়োখন নাট বিনন্দ বৰুৱাৰ বিনন্দীয়া অৱদান, খেমেলীয়া চুটি নাট দুখনি তাহানিৰ নিদানৰ মাত।

আনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱা (১৯০৭ খৃঃ —)

বিজয়া—(১৯৩২ খৃঃ) নল-দময়ন্তী—(১৯৩৪ খৃঃ)
বিসৰ্জন—(১৯৩৩ খৃঃ) কপৌ কুঁৱৰী—(?)
কমতা-কুঁৱৰী—(১৯৪০ খৃঃ) * নীলাঞ্জন—(?)

অপ্ৰকাশিত নাট পঞ্চমী—['বাণী সম্মিলন'ত অভিনীত নৃত্য-গীতি সম্বলিত ৰূপক]
ফুলৰা—[গীতি-নাটিকা ; অনাতাঁৰ যোগে প্ৰচাৰিত]

যোৰহাট-নিবাসী আনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱাক সাধাৰণতে "বকুল বনৰ কবি" বুলি কোৱা হয়। বকুল বনৰ আকুল কবি বৰুৱাই 'পৰাগ', 'হাফিজৰ সুৰ' আদি কবিতা থূপিৰ যোগেদি কাব্য জগতত খ্যাতি অৰ্জন কৰাৰ লগে লগে ছখনকৈ নাট ৰচনা কৰিও মঞ্চজগতত আত্ম-পৰিচিতি দিব পাৰিছে।

বিজয়া ঃ—মূল বিষয়—স্পেইন দেশীয় সাহিত্যত আৱদ্ধ মধ্যযুগীয় এক কৰুণ প্ৰণয়-কাহিনী অৱলম্বন কৰি, উনবিংশ শতিকাৰ প্ৰথম ভাগত "La Amentes de Ternal" ('টেৰুয়েল নগৰৰ প্ৰণয়ী') নামেৰে এখন নাট ৰচনা কৰা হৈছিল। নাট্যকাৰ জুৱান হাৰ্টচেনবুছ। ইছলাম-ধৰ্মী মুৰ সম্প্ৰদায়ৰ মানুহে সেই সময়ত স্পেইনৰ অংশ-বিশেষত ৰাজত্ব কৰে। সেইমতে ভালেন্‌ছিয়া প্ৰদেশত এজন মুৰে ৰাজত্ব কৰিছিল। টেৰুয়েল নগৰ এই প্ৰদেশৰ বাহিৰত। ৰজাজনৰ সৈতে তেওঁৰ বেগমৰ প্ৰীতি ভাব নোহোৱা হ'ল আৰু বেগমে স্পেনীয় ডেকা এজনৰ সং লৈ ভালেন্‌ছিয়া ৰাজ্য ত্যাগ কৰিবলৈ মনস্থ কৰে। ঘটনা চক্ৰত ডেকাজন এবাৰ বন্দী হল আৰু বেগমৰ অনুগ্ৰহতহে মুক্তি লাভ কৰিলে। ডেকাৰ ঘৰ টেৰুয়েল চহৰত; তেওঁৰ নাম মাৰ্‌ছিলা। সেই নগৰৰ ইজাবেল নামেৰে ছোৱালী একনীক তেওঁ ভাল পাইছিল, কিন্তু মাৰ্‌ছিলা দুখীয়া হোৱা বাবে তেওঁক ছোৱালীজনী দিয়া নহ'ল। কিন্তু তেওঁৰ প্ৰতি ইজাবেলৰ গাঢ় প্ৰণয় ভাব দেখি, বিদেশলৈ গৈ চহকী হবৰ বাবে মাৰ্‌ছিলাক ছবছৰ সাত দিন সময় দিয়া হ'ল। এই উদ্দেশ্যেই বেচাৰা প্ৰেমিক দেশে-বিদেশে ঘূৰিপকি ডকাইতৰ হাতত বন্দী হৈ শেষত বেগমৰ অনুগ্ৰহত উদ্ধাৰ পায়।

বেগমৰ নাম জুলিমা। তেওঁ মাৰ্‌ছিলাৰ প্ৰেম ভিখাৰিণী হয়, কিন্তু মাৰ্‌ছিলাই ইজাবেলৰ বাহিৰে অইন কাকো গ্ৰহণ নকৰে। মাৰ্‌ছিলা বুদ্ধিমতী ছোৱালী। মাৰ্‌ছিলা বন্দী অৱস্থাত আৱদ্ধ হৈ থকা কালত ভালেন্‌ছিয়াৰৰ ৰজাক আক্ৰমণ কৰাৰ এটা গুপ্ত ষড়যন্ত্ৰ তেওঁ আবিষ্কাৰ কৰে ; কিন্তু বন্দী হৈ থকা বাবে একো কৰিব নোৱাৰাত পৰিল। সেইদেখি কাপোৰ এখনত তেজৰ আখৰেৰে সেই গুপ্ত ষড়যন্ত্ৰৰ

---

* এই নাট 'মিঞা মনচুৰ' ছদ্ম-নামত 'বাহী'ত (সংখ্যা ?) প্ৰকাশ হৈছিল।

কথাখিনি তেওঁ লিখি থয় আৰু শেষত বেগমৰ উদাৰতাৰ প্ৰতিদান ৰূপে, ৰজাক উদ্ধাৰ কৰিবৰ মানসেৰে, বেগমক তাৰ সন্ধান দিয়ে। কিন্তু ৰজাৰ ওপৰত বেগমৰ বিৰূপ দৃষ্টি ; ইপিনে প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যাতা হৈ মাৰ্ছিলাৰ ওপৰতো তেওঁৰ ঈৰ্ষা। ছবছৰ সাতদিনৰ ভিতৰত মাৰ্ছিলা যদি চহকী হৈ উলটি আহিব নোৱাৰে, ইজাবেলক ডন্ ৰড্ৰিগো নামৰ এজন ডেকালৈ বিয়া দিয়াৰ কথা। ডনে ইতিমধ্যে ইজাবেলক পাবলৈ ব্যস্ত হৈ পৰিছে আৰু ইজাবেলৰ পৰিয়ালক বিমোৰত পেলাইছে। এনেতে এদিন জুলিমাই মুৰ-ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰি ইজাবেলৰ ঘৰত উপস্থিত। তেওঁ ইজাবেলক ক'লে যে মাৰ্ছিলা ভালেন্‌ছিয়া ৰাজ্যৰ বেগমৰ প্ৰেম-প্ৰত্যাখ্যাত হৈ হৈ মৃত্যু-মুখত পৰিছে। এই কথাত ইজাবেল মূৰ্চ্ছা গ'ল। ইজাবেলৰ মাকে তাইক ৰড্ৰিগোক বিয়া কৰাবলৈ বাধ্য কৰালে। কিছুদিনৰ পিছত বিপুল বৈভৱৰ গৰাকি হৈ মাৰ্ছিলা ঘৰলৈ উলটে, কিন্তু ইজাবেলৰ বিয়া হৈ যোৱা দেখি তেওঁৰ মূৰত সৰগ পৰিল। ক্ৰমান্বয়ে সকলো ৰহস্যৰ ফটা জাল ওলাই পৰিল ; মাৰ্ছিলাই মৃত্যু বৰণ কৰি স্বস্তিৰ নিশ্বাস পেলালে। ইয়াৰ বাবে একমাত্ৰ দোষী ইজাবেল, এই কথা নিজ মুখে স্বীকাৰ কৰি তায়ো পৰজন্মৰ মিলনৰ ছবি বুকুত বান্ধি লৈ মৃত্যু মুখত পৰিল।

স্পেনীয় নাটখনিৰ সাৰাংশ ইমানেই, আৰু ইয়াৰ আলম লৈ কৃষ্ণকান্ত সন্দিকৈয়ে 'আৱাহন'ত এটা প্ৰবন্ধ লিখে ('আৱাহন' ১ম বছৰ ৩য় সংখ্যা)। প্ৰবন্ধটোৰ নাম 'স্পেনিচ সাহিত্যত ৰোমিয়-জুলিয়েট'। এই প্ৰবন্ধৰ ভেজা লৈ 'বকুল বন'ৰ বৰুৱাই 'বিজয়া' নাটখন ৰচনা কৰিছে। সৰ্বভাৰতীয় ভিত্তিত ৰচিত এই নাটখনিয়ে সৰ্বভাৰতীয় ধ্যান-ধাৰণাৰ এটি স্পষ্ট আভাস দাঙি ধৰিছে। বৰুৱাৰ নাটকীয় কাহিনীৰ আধাৰ-স্থল উদয়পুৰ আৰু লক্ষ্ণৌ। উদয়পুৰৰ ধনী ব্যক্তি বিজয়সিংহ ; তেওঁৰেই গাভৰু জীয়েক বিজয়াক কেন্দ্ৰ কৰি দুটি প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে, বিশ্বসিংহ আৰু দীনদাস। বিশ্বসিংহ দীনদৰিদ্ৰ, গতিকে বিজয়াৰ মাক-বাপেকে জীয়েকক তেওঁলৈ বিয়া নিদিলে ; কিন্তু ছোৱালীয়ে আকৌ মনে-চিতে ভাল পাইছিল তেওঁকেহে। ধন-সোণৰ চিক্‌মিকনি দেখুৱাই দীন দাসে বিজয়াক বিজয়াৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হ'ল, আৰু ইয়াৰ পৰিণাম বিষময় হৈ উঠিল। বিৰহী বিশ্বসিংহই গোটেই জীৱন বিজয়াৰ নাম জপ কৰিয়েই কটালে, অশেষ কষ্ট ভুগিলে আৰু শেষত মৃত্যু-মুখত পৰিল। বিজয়াই তেওঁৰ মৃতদেহ সাৱটি আকুল সুৰে মনৰ চিৰ সঞ্চিত ভাবটি আকৌ এবাৰ শেষ মুহূৰ্ত্তত প্ৰকাশ কৰি, চিৰ-মৌন হৈ শান্তি-ধামলৈ গতি কৰিলে। তেওঁ বেদনা প্ৰকাশ কৰিলে এইদৰে—"ময়েই সৰ্বনাশ কৰিলো। হঠাৎ এদিন ক'লো, 'মই তোমাক ঘিণ কৰো'। সেয়েই কাল হ'ল।......কি কৰিলো! বিশ্বসিংহ! অপৰাধ মোৰ কৰিবা মৰ্ষণ। তোমাৰে আছিলো মই প্ৰাণৰ প্ৰতিমা—তোমাৰ

হৈয়েই যেন জন্ম-জন্মান্তৰে—তোমাৰ কাষতে পাওঁ স্থান—জীৱন দেৱতা মোৰ। (ঢলি বিশ্বসিংহৰ গাত পৰি গ'ল)" (৫ম অঙ্ক ৯ম দৃশ্য)।

নাটখনিৰ প্ৰকাশ মাধ্যম দেখাত গদ্য হলেও, ঠায়ে ঠায়ে আৱেগ-মুহূৰ্ত্তবোৰত ই ছন্দগন্ধী হৈ মনোৰম হৈছে। বিশ্বসিংহই বিজয়াক ভাল পায়; কিন্তু এই ভাল পোৱা যে অনন্য-সদৃশ, অভূতপূৰ্ব, ভাষাই তাৰ উত্তৰ দিয়ে এইদৰে—

"কিমান ভাল পাওঁ কব নোৱাৰো, কিন্তু—

বিশ্ব-খনিকৰে গোৱা পাতনি-সঙ্গীত
পশিল যিদিনা আহি নিস্তব্ধ ধৰাত
সিদিনাই জন্ম ললে দুখনি হৃদয়ে
বিশ্বসিংহ বিজয়াৰ দুটিৰূপ লৈ ....

সঙ্গীত-সদৃশ এনেবোৰ আকস্মিক প্ৰাঞ্জল উক্তিয়েও ধাৰাবাহিক গদ্য-প্ৰৱাহৰ তন্দ্ৰা ভঙ্গ কৰি ৰচনাক প্ৰাণৱন্ত কৰি তুলিছে। সেয়েহে, সমালোচকৰ ভাষাত কবলৈ হলে, সাহিত্যৰ অন্যতম অঙ্গ ইয়াৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গী 'গুণ আৰু ৰীতি' ('The element of composition and style'—Hudson)। এই স্পেনীয় নাটকৰ মূল স্ত্ৰী চৰিত্ৰ বা নায়িকা ইজাবেল। বিশ্ববিশ্ৰুত চেক্স্‌পিয়েৰৰ 'ৰোমিয় আৰু জুলিয়েট' নাটকৰ সৈতে এই নাটকৰ কাহিনীগত কিঞ্চিৎ সাদৃশ্য থাকিলেও, চেক্স্‌পিয়েৰৰ জুলিয়েটৰ দৰে স্পেনীয় ইজাবেল প্ৰেম-পাগলিনী বা উন্মাদিনী নহয়। জুলিয়েটৰ প্ৰেমত বিজুলীৰ চকমকনি আছে; ইজাবেলৰ প্ৰেমত অনুভূতিৰ গভীৰতা আছে, প্ৰেমৰ উচ্ছ্বাস নাই। 'বিজয়া' নাটৰ নায়িকা বিজয়াৰ প্ৰেমো ইজাবেলৰ আন্তৰিকতা-পূৰ্ণ পূত পৱিত্ৰ প্ৰেমৰ অনুকৰণত চিত্ৰিত কৰা হৈছে। সেয়েহে প্ৰাচীন ভাৰতীয় সতী-সাধ্বী নাৰীৰ আৰ্হিত জীৱনৰ অন্তিম কালত বিজয়াৰ মুখত শুনা গ'ল আকুল মৰ্মস্পৰ্শী এটি সুৰ—"তোমাৰ হৈয়েই যেন জন্ম-জন্মান্তৰে—তোমাৰ কাষতে পাওঁ স্থান।" জন্মান্তৰবাদৰ অটল বিশ্বাস বিজয়াৰ বাণীত উদ্‌ভাবিত হ'ল। ভাৰতীয় নৰ-নাৰীৰ প্ৰেম-সৰসীত বিজুলীৰ ক্ষন্তেকীয়া ছন্দিয়া চকমকনিয়ে কম্পন তুলিব নোৱাৰে।

বিজয়াৰ চৰিত্ৰত পতি-প্ৰাণা আদৰ্শ ৰমণীৰ চানেকি আৰু বিশ্বসিংহৰ চৰিত্ৰত উন্নতমনা একনিষ্ঠ প্ৰেমিকৰ চিত্ৰ অঙ্কন কৰা হৈছে। স্পেইন দেশীয় গাভৰু ইজাবেলৰ সৈতে বিজয়া আৰু যুৱক মাৰ্ছিলাৰ সৈতে বিশ্বসিংহৰ চাৰিত্ৰিক সাদৃশ্য চকুত পৰে। দুয়ো নায়ক-নায়িকা প্ৰাচীন ভাৰতৰ প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ সাঁচ-চৰিত্ৰ (Type character)। এই আদৰ্শই আমাক সোঁৱৰায় নল-দময়ন্তীৰ দাম্পত্য আদৰ্শ, সীতা-সাবিত্ৰীৰ পতি-প্ৰাণ চিত্ৰ।

কাহিনী স্পেইন দেশীয় হলেও, তাক ভাৰতীয় আকাৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাত

নাট্যকাৰ কৃতকাৰ্য্য হৈছে। ইয়াৰ আগতে পদ্মধৰ চলিহাৰ 'অমৰ-লীলা' (১৯১৯; Romeo and Julietৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ)ত এনে এটা কাহিনীৰ নাট্যৰূপ দিয়া হৈছিল। নাট দুখনৰ সাদৃশ্যও নোহোৱা নহয়; 'অমৰ-লীলা'ৰ ঘটনাস্থলী ৰাজপুতনা, উদয়পুৰ, পাত্ৰ-পাত্ৰী-বিশেষৰ নাম বিজয়সিংহ, কমলা। 'বিজয়া' নাটৰো অন্যতম ঘটনাস্থলী উদয়পুৰ আৰু পাত্ৰ-পাত্ৰী-বিশেষৰ নাম বিজয়সিংহ, কমলা। অৱশ্যে নামাকৰণৰ সাদৃশ্য অনুকৃত নহৈ আকস্মিক হবও পাৰে। সি যি কি নহওক, 'বিজয়া' নাটৰ কাহিনী সংস্থাপনত নাট্যকাৰ বকৰাৰ সৃজনী শক্তি আৰু নাট্য প্ৰতিভাৰ পৰিচয়ৰ অভাৱ নাই। 'অমৰ-লীলা' নাটৰ পূৰ্বতে দেৱানন্দ ভৰালীৰ 'ভীমদৰ্প' আৰু দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্ম্মাৰ 'চন্দ্ৰাৱলী' আদি নাটতো বিদেশী কাহিনী-বিশেষক ভাৰতীয় ৰূপ দিয়া হৈছিল।

'বিজয়া'ৰ নাট্যবস্তু স্পেইন দেশীয় উপাখ্যান। এই বিষয়ত নাটখনি পৌৰাণিক। কিন্তু পৌৰাণিক কাহিনীৰ সপোন-সদৃশ অলৌকিকতা ইয়াত প্ৰায় নাই বুলিবই পাৰি। মাৰ্ছিলা আৰু ইজাবেলৰ যি বিৱাহ চৰ্ত্ত আছিল 'ছবছৰ সাত দিন', ইয়াত প্ৰাচীন ভাৰতীয় সমাজ ৰীতিৰ আভাস আছে। কাহিনীৰ কোনো কোনো অংশত বুৰঞ্জীৰ আঁচোৰ পৰিছে। তথাপিও গোটেইটো কাহিনী সামাজিক ৰূপত নিজস্ব গঢ় লৈ আত্মবিকাশ লাভ কৰিছে। প্ৰেম-পৰিমল অক্ষুণ্ণ ৰখাৰ মহৌষধ অসীম ধৈৰ্য্য আৰু সহিষ্ণুতাই স্বতঃপ্ৰসিদ্ধ সত্য। ইজাবেল আৰু মাৰ্ছিলাৰ প্ৰেমাসিক্ত অন্তৰ দুখনি এই গুণেৰেই উজলি মহিমা-মণ্ডিত হৈ উঠিছে। স্পেইন দেশীয় আখ্যান ভাগৰ ওপৰত ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ জিলিকনি পেলাই নাট্যকাৰে সৰ্বভাৰতীয় দৃষ্টিকোণেৰে হিন্দু-মুছলমানৰ মহা-মিলনৰ যি মধুৰ কল্পনা কৰিছে, সি নাট্যকাৰজনৰ উন্নত সমাজ-চেতনাৰ উৎকৃষ্ট প্ৰমাণ। লক্ষ্ণৌৰ বিষয়া আদিল আৰু বিশ্বসিংহৰ ওচৰচুবুৰীয়া পুৰঞ্জয়ৰ কথা-বতৰাত এই ভাব প্ৰকাশ পাইছে এইখিনিতে—

"আদিল—মোগল আক্ৰমণৰ কথা মনত পৰিলে মুছলমানক ঘিণ কৰিবৰ মন যায় নহয়নে?

পুৰঞ্জয়—স্বাধীনতাৰ শত্ৰু বুলি, স্বদেশৰ শত্ৰু বুলি, সকলোকে ঘিণ কৰো, কিন্তু কেৱল মুছলমান বুলি নহয়।

আদিল—অতীতৰ কথা সুঁৱৰি মোৰ ওপৰত আপোনাৰ খং উঠা নাই কিয়?

পুৰ—যেতিয়া মুছলমানে ভাৰতক জন্মভূমি বুলি গ্ৰহণ কৰিছে, যেতিয়া মুছলমানে ভাৰতৰ কল্যাণ কামনা কৰিছে, আমি কিয় ভাই বুলি বুকুত তুলি নলম? কেৱল জাতিগত ঈৰ্ষাৰ জুই জ্বলাই ভাৰতক কিয় অপমান কৰিম?

আদিল—এই উদাৰ বাক্য এনে মিলন প্ৰয়াস আজি হিন্দু-মুছলমানৰ

প্ৰয়োজন। গোটেই ভাৰত এক হওক, হিন্দু-মুছলমান এক হওক" (৫ম অঙ্ক, ২য় দৃশ্য)। (বৰুৱাৰ 'কমতা কুঁৱৰী'তো থকা এনে ধৰণৰ বচন তুলনীয়)।

নাট্যকাৰে স্পেইন দেশীয় ৰীতি-নীতিৰ আলমত ভাৰতীয় পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিছে এইদৰে—

ভাৰতীয় হিন্দু-মুছলমানৰ মাজত সাম্প্ৰদায়িক পাৰ্থক্য আছে সঁচা, কিন্তু হৃদয়ৰ ঔদাৰ্য্য আৰু অন্তৰৰ দয়া-দাক্ষিণ্যই মানুহক দেৱতাৰ শাৰীলৈ লৈ যায়। লক্ষ্ণৌৰ জুলিমাই উদয়পুৰৰ অজ্ঞাত-কুল-শীল হিন্দুবীৰ বিশ্বসিংহক বন্দীশালৰ পৰা মুক্ত কৰি এই আদৰ্শ দেখুৱালে। নাট্যবস্তু বিস্তাৰ প্ৰসঙ্গত উদয়পুৰৰ পাহাৰ-পৰ্বত অতীতৰ কীৰ্ত্তিস্তম্ভ ৰূপে দেখুউৱা হৈছে। একো ছটা শিলত একোজন ৰাজপুত বীৰৰ বীৰত্ব-কাহিনী সোণোৱালী আখৰেৰে অঙ্কিত আছে। বৰ্ণনাৰ মায়ে মায়ে আমি দেখো, "ভাৰতী আই"ৰ ৰূপ মনোহৰ, উজলি উঠা "গোঁসানী যেন ছোৱালী", "দহলাখ স্বৰ্ণমুদ্ৰা ;" লগে লগে শুনো "ৰুদ্ৰবীণাত ভৈৰৱ গীত", "মধুৰ স্মৃতি" সনা "প্ৰস্তাৱনা" গীত, স্তৰে স্তৰে অনুভৱ কৰো ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ পূত পৰশ, জন্ম জন্মান্তৰে গঁথা স্বামী-স্ত্ৰীৰ মধুৰ সম্বন্ধ—"পৃথিৱী ধ্বংস হব পাৰে, কিন্তু বিশ্ব-বিজয়া ধ্বংস নহয়।" মৃত্যুৰ পিছত মানুহৰ "প্ৰাণ-পক্ষী" উৰি যায়। অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰমতে পূৰ্ণাঙ্গ নাটকীয় কাহিনীৰ পাঁচটা ভাগ বা "অৱস্থা" থাকে, যেনে, আৰম্ভ, প্ৰযত্ন, প্ৰাপ্ত্যাশা, নিয়তাপ্তি আৰু ফলাগম। 'বিজয়া' নাটত এই পাঁচটা 'অৱস্থা'ৰ স্থিতি-বোধ কাহিনী-ভাগত এইদৰে লক্ষ্য কৰা যায়—

বিজয়াৰ বিশ্ব-বিমোহিনী মূৰ্ত্তি হিয়াত আঁকি লৈ বিশ্বসিংহই অৰ্থোপাৰ্জনৰ উদ্দেশ্যে বিদেশ খাটিলে আৰু উদ্দেশ্য সাধন কৰি বিজয়াৰ সঙ্গ সুখ আশা কৰি ঘৰলৈ উলটিল। ইতিমধ্যে জুলিমাই বিশ্বসিংহৰ প্ৰেম-প্ৰতিদান নেপাই প্ৰতি-হিংসাৰ অগনিত জ্বলি-পুৰি তেওঁৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লবলৈ খড়গহস্ত হৈ পৰিল—এয়েই নাটকীয় কাহিনীৰ 'আৰম্ভ'। বিজয়াক লাভ কৰিবৰ বাবে বিজয়সিংহৰ কাৰ্য্যাৱলীত 'প্ৰযত্ন' আৰু 'প্ৰাপ্ত্যাশা' নিহিত হৈছে। লগে লগে প্ৰতিদ্বন্দ্বী চৰিত্ৰ জুলিমাৰ কাৰ্য্য-কলাপে সমান্তৰাল ভাবে 'প্ৰযত্ন' আৰু 'প্ৰাপ্ত্যাশা'ত আগবাঢ়ি 'নিয়তাপ্তি' (বিশ্বসিংহৰ ফলপ্ৰাপ্তি)ত বাধা সৃষ্টি কৰিছে (দ্বিতীয় অঙ্কৰ পৰা পঞ্চম অঙ্কৰ প্ৰায় মাজ ভাগলৈ)। বিজয়-বিজয়াৰ অপূৰ্ণ আশাৰ পৰিণতি ৰূপে বিৰহ-বিচ্ছেদ আৰু হা-হুমুনিয়াৰ ক'লা বেথাই প্ৰেম-দুগ্ধ দম্পতিৰ জীৱনৰ অৱসান ঘটালে—এয়েই নাটকীয় কাহিনীৰ 'ফলাগম'।

বিসৰ্জন :—ই এখন পঞ্চাঙ্ক পৌৰাণিক নাট ; প্ৰথম প্ৰকাশ :১৩৩ খৃঃ ; ৰামায়ণৰ উত্তৰা কাণ্ডৰ লক্ষ্মণ-বৰ্জন আখ্যান 'বিসৰ্জন' নাটৰ ভিত্তি। উত্তৰা কাণ্ডৰ

আখ্যান সমূহ প্ৰায়ে কৰুণ ৰসাশ্ৰিত, যেনে ;—লৱ-কুশৰ জীৱন চৰিত, সীতাৰ পাতাল-প্ৰৱেশ, ৰামচন্দ্ৰৰ স্বৰ্গাৰোহণ ইত্যাদি। লক্ষ্মণৰ স্বৰ্গাৰোহণ আখ্যানৰ আলম লৈ 'লক্ষ্মণ-বৰ্জন' আখ্যা দি কোনো কোনোৱে নাট-কাব্য আদি ৰচনা কৰিছে। 'বিসৰ্জন'ৰ আখ্যানো এই লক্ষ্মণ-বৰ্জনেই। ৰামায়ণৰ আখ্যান এই :—ধৰ্মাত্মা শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ বহুকাল ৰাজত্ব কৰি থকাৰ পিছত এদিন মুনি-ৱেশ ধৰি কাল তেওঁৰ দৰ্শন-প্ৰাৰ্থী হৈ ক'লেহি যে মৰ্ত্ত্যবাসী স্বৰ্গবাসী সকলোৰে মঙ্গলৰ অৰ্থে তেওঁ ৰামৰ সৈতে গোপনে কিছু সময় কথাবতৰা হব লাগে ; যেয়ে এই গোপন মেল শুনিব, সেয়ে নিহত হব। দুৱাৰত লক্ষ্মণক প্ৰতিহাৰী ৰূপে থৈ দুয়ো মন্ত্ৰণা-কক্ষত আলোচনা কৰিব ধৰিলেগৈ। এনেতে দুৰ্বাসা মুনি আহি ৰামৰ দৰ্শন লাভৰ বাবে দুৱাৰত উপস্থিত। লক্ষ্মণে নিজৰ কৰ্ত্তব্য আৰু দায়িত্বৰ কথা বাৰে বাৰে কোৱা সত্বেও, দুৰ্বাসা ৰাম-দৰ্শনৰ বাবে অতি ব্যগ্ৰ হৈ পৰিল ; ব্যগ্ৰতাত তেওঁৰ চকুৱে যেন অগ্নি বৰষে, ওঁঠ কঁপিব ধৰে। মুনিয়ে ক'লে যে তেওঁৰ প্ৰৱেশ-পথ বন্ধ কৰিলে তেওঁলোকক অভিশাপ দি তেওঁ সবংশে নিধন কৰিব। লক্ষ্মণে ভাবিলে যে এনে এটা ভুবন-বিখ্যাত বংশৰ সৰ্বনাশ হোৱা অপেক্ষা তেওঁৰ ব্যক্তিগত সৰ্বনাশ যি হয় হওক, আক্ষেপ নাই ; ইয়াকে ভাবি তেওঁ ৰামক সাক্ষাত কৰিবৰ বাবে প্ৰৱেশ-পথ মুকলি কৰি দিলে। ৰামচন্দ্ৰয়ো দুৰ্বাসাক দেখি বজ্ৰাহত যেন হ'ল আৰু কালক বিদায় দি তেওঁৰ সৈতে কথা-বতৰা হৈ আতিথ্য সংকাৰ কৰি বিদায় দিলে। ইপিনে লক্ষ্মণেও পূৰ্ব অঙ্গীকাৰ অনুসৰি আনন্দ মনে আগবাঢ়ি গৈ ক'লে যে লক্ষ্মণক তেওঁ বধ কৰি তেওঁৰ কৰ্ত্তব্য পালন কৰিব লাগে। ৰাম বিতত হৈ পৰিল আৰু মন্ত্ৰী-পাৰিষদ সবৰ সৈতে আলোচনা কৰি শেষত তেওঁ বশিষ্ঠৰ পৰামৰ্শ মতে লক্ষ্মণক ত্যাগ কৰি কৰ্ত্তব্য-প্ৰতিশ্ৰুতি ৰক্ষা কৰিলে। কাৰণ, সাধুসকলৰ পক্ষে ত্যাগ আৰু বধ একে। লক্ষ্মণ সৰযু-তীৰলৈ গৈ যোগাবিষ্ট হ'ল ; দেৱগণে পুষ্পবৰিষণ কৰিলে আৰু তেওঁ সশৰীৰে স্বৰ্গাৰোহণ কৰিলে।

নাটখনি কৰুণ ৰসান্ত। কেউটা চৰিত্ৰৰ ভিতৰত লক্ষ্মণৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰে বিশেষ দক্ষতা দেখুৱাব পাৰিছে আৰু এই চৰিত্ৰটোৰ ভেটিতে আছে কৰুণ ৰসৰ প্ৰস্ৰৱণ। ৰামচন্দ্ৰই অনুজৰ পূৰ্বকৃত অপূৰ্ব-কাৰ্য্যাৱলীৰ কথা পুংখানু-পুংখকৈ সুঁৱৰি বেজাৰ কৰে। লক্ষ্মণৰ আত্ম-লঘিমা-সূচক বচনসমূহে শোকৰ ঢৌ দুগুণে উথলায়, দুই ভ্ৰাতৃৰ আলিঙ্গন আৰু বিদায়-বাণী মৰ্মস্পৰ্শী হৈ পৰে। শেষত লক্ষ্মণ যেতিয়া উৰ্মিলাৰ শয়ন-কক্ষলৈ গৈ ৰূপে-ৰসে-গন্ধে-ভৰা প্ৰমদাৰ স্বভাৱ-সমৃদ্ধ মায়া-কাননৰ পৰা শেষ বিদায় লয়গৈ, তেতিয়া দুয়োৰে চকু ঢুল-ঢুলীয়া হৈ পৰে ; কিন্তু কৰ্ত্তব্যৰ কঠোৰ আহ্বান উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰি, প্ৰিয়ভাৰ্য্যাৰ প্ৰেমপাশ

জোৰেৰে মুচৰি-সামৰি লক্ষ্মণে গৃহত্যাগ কৰে আৰু সৰযু নৈৰ বুকুত যোগাসন-আৰূঢ় হৈ পাৰ্থিৱ-দৃষ্টিৰ পৰা চিৰদিনলৈ আঁতৰ হৈ গুচি যায়। মূল ৰামায়ণত উৰ্মিলাৰ পৰা বিদায় লোৱা দৃশ্য নাই ; অগ্ৰজ ৰামৰ সৈতে বিদায় লোৱা দৃশ্যয়ো তাত কৰুণ ৰস উদ্ৰেক বেছিকৈ কৰিব পৰা নাই।

মূল ৰামায়ণত লক্ষ্মণে সৰযু-তীৰৰ পৰা স্বৰ্গাৰোহণ কৰা বুলি কোৱা আছে। নাট্যকাৰে স্বৰ্গাৰোহণ দৃশ্য দেখুউৱা কষ্টসাধ্য বুলিয়েই হয়তো লক্ষ্মণক সৰযুত নমুৱাই শেষত অদৃশ্য হোৱা বুলি দেখুৱালে। স্বামী অদৃশ্য হোৱাৰ লগে লগে উৰ্মিলায়ো সৰযু-পানীত আত্মবিসৰ্জন দি স্বামী-অনুগামিনী হৈ প্ৰাচীন ভাৰতৰ সতীত্বৰ আদৰ্শ এটি দাঙি ধৰিলে, "সৰযু মোৰ স্বামীৰ মুক্তি পথ। সৰযুৰ জল মোৰ স্বামী-তীৰ্থ" (৫ম অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)।

লক্ষ্মণ আৰু উৰ্মিলা দুয়োৰে চৰিত্ৰত ত্যাগৰ উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত আৰোপিত হৈছে। অমিত্ৰাক্ষৰ-ছন্দ-প্ৰধান এই নাটখনিত নাট্যকাৰে ৰাম, লক্ষ্মণ, মহাদেৱ আদি মুখ্য চৰিত্ৰ কেইটাত এই ছন্দ প্ৰয়োগ কৰি, গৌণবোৰত গদ্য প্ৰয়োগ কৰি, ভাষাৰ যোগেদি চৰিত্ৰগত কিঞ্চিত্ পাৰ্থক্যও দাঙি ধৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছে। ছন্দৰ মৃদু-মধুৰ প্ৰয়োগে চৰিত্ৰ-বিশেষৰ ওপৰত গাম্ভীৰ্য্য প্ৰদান কৰে, স্বভাৱ-গৰিমা বঢ়ায়। উৰ্মিলাই লক্ষ্মণক যেতিয়া সোধে—

"নাথ,
মোলান পৰিল কিয়
প্ৰফুল্ল অন্তৰ ?
নাৰী মই, নোৱাৰো বুজিব একো
আকুল হৈছে কিয়
নয়ন তোমাৰ ?"

লক্ষ্মণে কয়—

"শুনা প্ৰিয়া,—
আজি
ৰামে মোক দিলে বিসৰ্জন।
ৰামৰ লগত মোৰ
নাই আৰু পাৰ্থিৱ সম্বন্ধ।
তোমাৰ প্ৰেমতো আৰু
নাই অধিকাৰ।" (৪ৰ্থ অঃ ২য় দৃঃ)

কিন্তু ঠায়ে ঠায়ে একেবোৰ চৰিত্ৰৰ মুখতে একে পৰিৱেশতে বিনা কাৰণত ছন্দ প্ৰয়োগ নিকদ্ধ কৰি গদ্য প্ৰয়োগ কৰাৰ কাৰণ বুজা নাযায়। ওপৰত উল্লেখ কৰা অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ প্ৰয়োগৰ ঠিক পাছতেই লক্ষ্মণ আৰু উৰ্মিলাই গদ্যত কথা পাতে—

"উৰ্মিলা—স্বামি, আজি মোৰ বুকুৰ বান্ধোন ভাগিছে—আজি মোৰ বিপুল বেদনাৰ প্ৰবল প্ৰৱাহত শোকাশ্ৰু বাগৰি আহিছে··· ··· ···

লক্ষ্মণ—মোৰ ইহজন্মত ভোগ লালসা, প্ৰেম-প্ৰীতি হাঁহি-অশ্ৰু, সকলো তোমাৰ হাতত সাঁচি থৈ এই জন্মৰ কাৰণে মই বিদায় খুজিছো, মোক বিদায় দিয়া!··· ···" এনে আকস্মিক ছন্দ-বিৰতিয়ে ৰস-প্ৰৱাহৰ স্বচ্ছল গতিত যে বাধা জন্মাইছে তাত সন্দেহ নাই। কিন্তু স্থান আৰু অৱস্থা ভেদে ছন্দ-বিৰতিয়ে ৰসপ্ৰৱাহ প্ৰবল কৰে।

কমতাকুঁৱৰী—'কমতাকুঁৱৰী'ৰ প্ৰথম প্ৰকাশ কাল ১৯৪০ চন হলেও, 'নিৱেদন'ত নাট্যকাৰে কৈছে যে এই নাট প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ 'নীলাম্বৰ' প্ৰকাশৰ দুবছৰ আগতে 'যোৰহাট থিয়েটাৰ'ত অভিনীত হৈছিল। সেয়ে হবলৈ হলে, ইয়াৰ ৰচনা-কাল ১৯৩১ চন মানত হ'ব। সি যি কি নহওক, দুয়োখন নাটৰ মূল উৎস একে-খনি পুথি—হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাৰ 'কমতাপুৰ ধ্বংস কাব্য'। ইয়াৰ উপৰিও Dr. Wade's 'An Account of Assam' নামৰ বুৰঞ্জীৰ ওপৰত আনন্দ বৰুৱাৰ নাট্য কাহিনী আৰু E. A. Gait চাহাবৰ 'History of Assam'ৰ ওপৰত চৌধুৰীদেৱৰ নাট্য-কাহিনী প্ৰতিষ্ঠিত। আনুষঙ্গিক আৰু উপকৰা কাহিনী বাদ দিলে দুয়োখন নাটৰে মূল কাহিনীৰ মৌলিক পাৰ্থক্য একো নাই বুলিব পাৰি। অথচ কাহিনীভাগ সজাই নাটকীয় গুণ-সম্পন্ন কৰি তোলাত দুয়োখন নাটৰ গুণাগুণৰ পাৰ্থক্য কেতখিনি চকুত নপৰা নহয়, যেনে, হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাই কমতা-ৰাণীক 'সাদৰী' নাম দিছে; বৰুৱায়ো এই নামকে গ্ৰহণ কৰিছে। সাদৰীৰ সখীয়েক বিমলা। চৌধুৰীৰ নাটত ৰাণীৰ নাম চন্দ্ৰাৱলী, সখীয়েক ললিতা। মূল বুৰঞ্জীত এই নামবোৰ পোৱা নাযায়।

কমতা-নিবাসী ডেকা কুসুম্বৰ আৰু মন্ত্ৰীপুত্ৰ মনোহৰে ৰাণীৰ সখীয়েক বিমলাক মনে-চিতে ভাল পায় আৰু তেওঁৰ সঙ্গ-সুখ লাভ কৰিবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰে। কুসুম্বৰে মন্ত্ৰীক মনোহৰৰ এই গুপ্ত প্ৰণয়ৰ কথা কৈ তেওঁৰ মন বিষাক্ত কৰি তোলে; মনোহৰক তেওঁ কমতা ত্যাগ কৰিবলৈ আদেশ দিয়ে। মনোহৰেও পিতৃ-আজ্ঞা শিৰোধাৰ্য্য কৰি কমতা ত্যাগ কৰিলে আৰু কাশীবাসী হ'লগৈ। ইপিনে বিমলাবো মনে-খন্দা পুখুৰীৰ পানী শুকাই গ'ল। তেওঁ ৰাণী সাদৰীৰ হতুৱাই মনোহৰলৈ এদিন এখন প্ৰেম-পত্ৰ লিখালে; বিমলাৰ নামটো পাছত লিখিবলৈ থৈ দিয়া হ'ল। চিঠিখন সাদৰীয়ে নিজৰ গাৰু-তলত থৈছিল। অকস্মাতে এদিন নীলাম্বৰৰ হাতত সেই চিঠি পৰিল আৰু পঢ়ি চাই সাদৰীৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত তেওঁৰ সন্দেহ হ'ল। খং

আৰু বেজাৰত উতলা হৈ ৰজাই ৰাণীক নির্বাসিত কৰিলে, মনোহৰক হত্যা কৰিবলৈ দৃঢ়-প্ৰতিজ্ঞ হ'ল। মনোহৰ-হত্যাৰ বাবে পুৰস্কাৰ ঘোষণা কৰা হ'ল। যথাসময়ত গুপ্তঘাটকে মনোহৰক হত্যা কৰি ৰজাক কটা মূৰ দিলেগৈ। তাৰ মঙহ পছুৰ মঙহৰ সৈতে মিহলাই শচীপাত্ৰক ভোজন কৰোৱা হ'ল। সত্য কেতিয়াও লুকাই নেথাকে। নীলাম্বৰে জানিব পাৰিলে, মনোহৰলৈ দিয়া প্ৰেমপত্ৰখন সাদৰীৰ নহয়, বিমলাৰহে ; দুৰ্ঘোৰ সন্দেহ আৰু ভ্ৰান্তিৰ বশবৰ্ত্তী হৈ সাদৰীক নির্বাসিত কৰা হ'ল, মনোহৰক হত্যা কৰা হ'ল। প্ৰকৃত সত্যৰ সন্ধান পাই ৰজা প্ৰায় পগলা যেন হৈ পৰিল। নিজৰ দোষ স্বীকাৰ কৰি সাদৰীক তেওঁ ওভোটাই আনিলে। ইপিনে শচীপাত্ৰয়ো মনৰ দুখত গৌড়ৰাজ্য পালেগৈ আৰু গৌড়ৰ বাদচাহক কমতা আক্ৰমণ কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰিলে ; বাদচাহো সদলবলে আগ বাঢ়ি আহিল। শচীপাত্ৰই কয়, কমতাৰ ওপৰত তেওঁৰ এধানো আক্ষেপ নাই। তেওঁ কেৱল নীলাম্বৰৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধ কৰিব। স্বকৃত কুকৰ্মৰ বাবে অনুতপ্ত হৈ নীলাম্বৰে শেষত শচীপাত্ৰৰ ওপৰত আত্মনিৱেদন কৰে আৰু শচীপাত্ৰয়ো তেওঁক ক্ষমা কৰি নিজ মহত্ব আৰু ঔদাৰ্য্যৰ পৰিচয় দিয়ে। কিন্তু গৌড়ীয় শত্ৰুৰ হাতত মন্ত্ৰী নিহত হয় আৰু নীলাম্বৰ বন্দী হয়।

প্ৰসন্ন চৌধুৰীৰ নাটত নন্দ কেন্দ্ৰ-চৰিত্ৰৰূপে অতি শক্তিশালী আৰু নাটকীয় গুণ-মণ্ডিত। এই প্ৰতিশোধ-পৰায়ণ নন্দৰ হাততেই নীলাম্বৰ নিহত হয় ; বৃদ্ধ শচীপাত্ৰয়ো অশেষ লঘু-লাঞ্ছনা সহ্য কৰিব লগীয়াত পৰে আৰু শেষত দুয়োজনেই কমতাপুৰৰ দেৱালৰ হেঁচা খাই মৃত্যুমুখত পৰে। এইদৰে অতিশয় মৰ্মন্তুদ আবেষ্টনীত নাট্য কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি ঘটে। চন্দ্ৰাৰ সতীত্বৰ ওপৰত সন্দেহৰ বিষ-জাল ভৰি আৰু মনোহৰৰ মাংস পিতাকক খুৱাই তৃতীয় অঙ্কৰ শেষত প্ৰসন্ন চৌধুৰীয়ে যি নাটকীয় ঔৎসুক্য সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে, বৰুৱাৰ নাটত ঘটনা প্ৰায় একে হলেও, এই ঔৎসুক্য উদ্ভৱ হোৱা নাই। ইয়াত কোনোটো চৰিত্ৰকে কেন্দ্ৰ চৰিত্ৰৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিব নোৱাৰি। নীলাম্বৰ, শচীপাত্ৰ, কুসুম্বৰ—প্ৰায়বোৰ সমান্তৰাল চৰিত্ৰ। ঘটনায়ো নাটকীয় পৰিস্থিতি সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰাৰ বাবে, নাট্যক 'ঔৎসুক্য'ৰ অভাৱ ঘটিছে। মাথোন ধাৰাৱাহিক গতিৰে কাহিনী আগবাঢ়ি গৈ বুৰঞ্জীৰ পটভূমি অনুসৰি অন্ত হৈছে। গৌড়ৰ বাদচাহৰ হাতত নীলাম্বৰ বন্দী হয়, শচীপাত্ৰ তীৰ্থ পৰ্য্যটনৰ মানসেৰে পুনৰ উলটি গুচি যায়। 'কমতাকুঁৱৰী' নাটত নাট্যকাৰে নাট্যবিনোদ সৃষ্টিৰ বাবে সুন্দৰ প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ অঙ্কন কৰিছে। কমতাকুঁৱৰীৰ সখীয়েক বিমলাক কেন্দ্ৰ কৰি মন্ত্ৰীপুত্ৰ মনোহৰ আৰু কমতা-নিবাসী ডেকা কুসুম্বৰক লৈ এই ত্ৰিভুজ অঙ্কিত হৈছে ; শেষত মনোহৰৰ মৃত্যুত বিমলা পাগলিনী-প্ৰায় হৈ পৰে। হৰিবিলাসৰ

যোগেদি লঘুভাব, লঘু দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে সঁচা, কিন্তু নাট্য কাহিনীৰ সৈতে ইয়াৰ সম্বন্ধ বিশেষ নাই। ই নাটখনৰ অঙ্গভূষণ মাত্ৰ। ধেমালিৰ ছলেৰে ছুই-চাৰি-আষাৰ নীতি ৰচনো হৰিভালৰ মুখত শুনা যায়, যেনে—

"মানুহৰ সং বৰ ভাল, এৰি যাবৰ মন নেযায়। কিন্তু মানুহৰ ভিতৰত থকা পশুবোৰৰ উৎপাত বৰ তিতা" (৪ৰ্থ অঙ্ক ৯ম দৃঃ)।

আৱেগ-মুহূৰ্ত্তবোৰত কবিৰ ভাষা ছন্দ-গন্ধী হৈ পৰে, যেনে—"স্বামীৰ মঙ্গহ তিৰোতাই খাইছে, পুতেকৰ মঙ্গহ বাপেকে খাওক। যেনে অপৰাধ তেনে শাস্তি—(উন্মত্তৰ দৰে) জ্বলিছে—জ্বলিছে—(হাতত তৰোৱাল আছে বুলি ভাবি)। ৰাঙলী হ'ব—প্ৰেমৰ শূন্য মন্দিৰ তেজেৰে ৰাঙলী হ'ব—বাসন্তী-পূৰ্ণিমা মহা অমাৱস্যাত পৰিণত হব" (৪ৰ্থ অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃশ্য)। এই ৰচন ফাকি দেখাত গদ্য, কিন্তু তাত ছন্দৰ তীব্ৰ আলোড়ন উলাই কৰিবৰ উপায় নাই। এই ৰীতি পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাৰ 'বাণৰজা' (১৯২৩) নাটতো সুস্পষ্ট। ['পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা' আধ্যা দ্ৰঃ]

কপৌ কুঁৱৰী—নৃত্য-গীত-সম্বলিত ৰূপক।

নল-দময়ন্তী—পঞ্চাঙ্ক পৌৰাণিক নাট; ৩য় সংস্কৰণ; প্ৰথম প্ৰকাশকাল অজ্ঞাত।

নল-দময়ন্তীৰ মনোমোহা উপাখ্যান মধ্যযুগতেই পীতাম্বৰ কবি আদিৰ হাতত কাব্য-কাহিনী আকাৰত দেখা দিছিল। অসমীয়াত ইয়াৰ নাটকীয় ৰূপ নিৰ্মিত হয় কুৰি শতিকাৰ আদি ভাগতহে। এই নাট্যৰূপ নিৰ্মাতা সকলৰ ভিতৰত আনন্দ বৰুৱা অন্যতম। ১৯৩১ খৃষ্টাব্দত মহেন্দ্ৰ ভট্টচাৰ্য্যৰ পঞ্চাঙ্ক 'নল-দময়ন্তী' নাট প্ৰকাশ হৈছিল। কলিৰ কোপ দৃষ্টিৰ ফলত নল-দময়ন্তীৰ জীৱন-জোৰা নিকাৰ-নিৰ্য্যাতন-ভোগ পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ কথা। পুণ্যশ্লোক নলৰজাই ৰাজ্য, ধন, মান, মৰ্য্যাদা সকলো হেৰুৱাই সৰ্বস্বান্ত হ'ল। ধৰ্মপ্ৰাণ দম্পতি দিগম্বৰ-দিগম্বৰী হৈ দিক্-বিদিক্ ভ্ৰমণ কৰিব লগীয়াত পৰিল; আৰু শেষত অগ্নি-পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ জগতত মহান আদৰ্শ স্থাপন কৰিলে। দ্বিতীয় স্বয়ম্বৰে তেওঁলোকৰ মধু মিলনৰ বাসৰ নিৰ্মাণ কৰিলে। আখ্যান-ভাগ কৰুণ ৰসসিক্ত; কিন্তু নায়ক-নায়িকাৰ মিলন-সম্ভোগত ই সুখান্ত (কমেডি)। প্ৰত্যক্ষ দৰ্শনৰ অসম্ভৱ হলে, অপৰ ব্যক্তিৰ যোগেদি গুণানুকীৰ্ত্তন অথবা পত্ৰ-বিনিময়ত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ মিলন-সেতু নিৰ্মাণ-ৰীতি সকলোবোৰ নাটতে প্ৰায়েই পোৱা যায়। শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে 'ৰুক্মিণী-হৰণ' নাটত ভাটৰ যোগেদি ভটিমাৰ মাধ্যমত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ মন আকৰ্ষণ কৰা ৰীতি এটা স্থাপন কৰি থৈ গৈছে। স্থান-কালৰ সংযোগ ৰক্ষাৰ অসম্ভৱ অৱস্থাত ই এক উত্তম কাৰ্য্যকৰী নাটকীয় কৌশল। দময়ন্তীৰ হা-হুমুনিয়াহৰ কথা হংসাৰ যোগেদি নলৰজাক জনাই ৰকুৱাই এটা উৎকৃষ্ট

কৌশল দেখুৱাইছে। প্ৰেম-সুধা-সনা এনে বাতৰি ছন্দবদ্ধ আকাৰত বেছি আকৰ্ষণীয় হয়। বৰুৱায়ো হংসাৰ মুখত দিয়া এই বাতৰি ছন্দ-তৰঙ্গত লীলায়িত হৈছে এইদৰে—

"নলৰ জীৱন ভিনা—যৌৱন বীণাত
প্ৰভাতৰ মৃদু সুৰ নৌ বাজোতেই
বাজিছিল যাৰ সুৰ" ইত্যাদি (১ম অঃ ১ম দৃঃ)।

নাটখনিৰ প্ৰকাশ মাধ্যম গদ্য, কিন্তু নাটকীয় মুহূৰ্ত্ত-বিশেষত ছন্দ, গীত আদিয়ে গদ্যৰ জঠৰতা ভঙ্গ কৰাত সহায় কৰিছে ; লোকগীতৰ যোগেদি পৌৰাণিক নাটাৰূপ ঠায়ে ঠায়ে লৌকিক পৰিৱেশলৈ ৰূপান্তৰিত কৰা হৈছে। স্বয়ম্বৰ সভাত যুৱতীৰ গীত —"ওলাই আহাঁ আইদেও" ইত্যাদি এই প্ৰসঙ্গত তুলনীয়।

নাট্যকাৰৰ বৈশিষ্ট্য—মানুহৰ জীৱনৰ দুখ-দাৰিদ্ৰ্য, হা-হুতাশ বোৰেই নাট্য-শিল্পী বৰুৱাদেৱৰ নাট্যবস্তুৰ প্ৰধান উপজীব্য। তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটৰ মূল কাহিনী বিষাদাত্মক।

মূল কাহিনী বিষাদাত্মক হলেও, মাজে মাজে হাস্যৰসাত্মক বচন-ভাষণে আৰু লঘু চৰিত্ৰ-অৱতাৰণাই দৰ্শকবোৰ ৰসমধুৰ কৰি নাট্য বিনোদ সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। 'বিজয়া'ত 'বাটিকৰা' আৰু 'ল'ৰা' (৪ৰ্থ অঙ্ক ৫ম দৃশ্য), 'বিসৰ্জ্জন'ত 'সদানন্দ' আৰু 'বামুণী', 'কমতা-কুঁৱৰী'ত 'ছেটুকী', 'ভগবোৱা', 'নল-দময়ন্তী'ত 'ধাঁচী', 'নাৱৰীয়া', 'দৈৱজ্ঞ' আদি খোমলীয়া চৰিত্ৰৰ জৰিয়তে হাস্যৰসৰ যোগান ধৰা হৈছে। 'বিজয়া'ত 'মালী' আৰু 'মালিনী'ৰ দ্বৈত সঙ্গীত (৪ৰ্থ অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃশ্য) এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখযোগ্য।

কুৰি শতিকাৰ তৃতীয় দশক মানৰ পৰা নাট্যকলামোদী সকলে নাটবোৰত বাস্তৱতাৰ সন্ধান লব ধৰিলে। এই কথালৈ লক্ষ্য ৰাখি বৰুৱাই তেওঁৰ সকলোবিধ নাটতে ঘৰুৱা ভাষাৰ প্ৰাধান্য দেখুৱাইছে। ঘৰুৱা ভাষা প্ৰয়োগ কৰোতে য'ত বিৰতিৰ আৱশ্যক হয়, তাকো তেওঁ বাক্যৰ মাজে মাজে ড্যেচ একোটা ব্যৱহাৰ কৰি বুজাই দিয়ে ; যেনে—"আপুনি মোৰ পিতৃতুল্য—কমতাপুৰৰ পূজ্য লোক" ('কমতা কুঁৱৰী')। "কিবা অপকাৰ কৰিলে! ধুমাধুম গিৰিম্ গিৰিম্—নহয়নেকি কোৱা ('বিজয়া')।

"এনে চঞ্চল হৈছে কিয় ?—আশঙ্কা ? আশঙ্কাই হব! কিন্তু মই লক্ষ্মণ— শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ সেৱক লক্ষ্মণ!" ('বিসৰ্জ্জন')।

দেখা যায়, নাট্যকাৰৰ এই ড্যেচ-প্ৰয়োগ ব্যৱস্থাই ঘৰুৱা কথ্যবচন সমূহক কিঞ্চিত্ ছন্দগতীও কৰি তুলিছে। এনে ছন্দগতী বচনা-বিশেষে তেওঁৰ নাট্য বস্তুক

কোমলতাৰ পৰশেৰে সৰস কৰি তোলে, সঙ্গীতে সৌন্দৰ্য্যৰ সুষমা বিলায়। সাধাৰণতে 'ব'ৰাগী', 'বৈতালিক', 'সখী' আদি চৰিত্ৰৰ যোগেদি এই দ্বিতীয় উদ্দেশ্য সাধন কৰা হৈছে। চৰিত্ৰসমূহৰ আৱেগ-ভৰা মুহূৰ্ত্তৰ ভাব-ভঙ্গিমা কেতিয়াবা অকস্মাতে ছন্দগন্ধী হৈ প্ৰথম উদ্দেশ্য সমাধান কৰে।

তেওঁৰ গদ্য পদ্য উভয়তে কথ্য ভাষাৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। গদ্যত সঘন জতুৱা ঠাঁচ আৰু ঘৰুৱা উপমাবোৰ, বিশেষকৈ লঘু ভঙ্গিমাৰ দৃশ্যবোৰত, বেছিকৈ চকুত পৰে। 'ব'ৰাগী', 'ভিখাৰী' আৰু 'সখীসকল'ৰ গীতবোৰত লৌকিকতাৰ আঁচ আছে, যেনে, "জীৱনৰ মৌ-কোঁহ", "চেনেহৰ শান্তি-সৰোৱৰ", "শনিৰ দৃষ্টি", "ৰাহুৰ ফেৰ", "সাদৰৰ সোলেং", "মন-বাগান" আদি। লৌকিকতাৰ পৰশ গাঢ় কৰিবৰ উদ্দেশ্যে সুবিধা বুজি তেওঁ দ্বৈত-সঙ্গীতৰ যোগান ধৰে। 'কমতা-কুৱৰী'ত জেটুকী আৰু হৰিতালৰ গীত—

"তেতেলিৰ তলতে কৰোঁ তাঁতে বাতি
ঐ ৰাম গোঁসাই, পাহৰি আহিলো কুচি।
জেটুকী—কুচিৰে তলতে পগলাই কিলালে
যামগৈ ঘৰলৈ গুচি।" (৩য় অঃ ২য় দৃ)

(২) 'বিজয়া'ত মালী-মালিনীয়ে গায়—

"মালী—হেৰ' তই যে মোৰ মন-বাগানৰ ভেদাই লতা।
মালিনী—চুপতি খন নকৰ হেৰ' খাবি তিনি গটা।" (৪র্থ অঃ ৪র্থ দৃ)

তেওঁৰ পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক নাটতো লোক-চিত্ৰ, লোক-গীত আদিৰ সমাৱেশে কাহিনীভাগক মাজে মাজে দৰ্শক বা পাঠকৰ আপোন ৰাজ্য এখনৰ পিনে আপোনা-আপুনি যেন টানি লৈ যায়।

'বিসৰ্জ্জন' নাটত ছন্দবদ্ধ বচনবোৰৰ ভাব প্ৰায় কাব্যিক আৰু অলঙ্কাৰপূৰ্ণ। তেওঁৰ অইন কেইখন নাটত নথকা এই ব্যতিক্ৰম ইয়াৰ বৈশিষ্ট্য।

দুই-চাৰিটা নীতিমূলক বচনৰ প্ৰাসঙ্গিক প্ৰয়োগে নাট্যকাৰজনক ঠায়ে ঠায়ে সংসাৰক্ষেত্ৰৰ গহীন উপদেষ্টা সকলৰ শ্ৰেণীভুক্ত কৰে—

"মানুহৰ যে হিয়া ঐ! মানুহে পানী ঢালে ক'ত—থ'ত পানীৰে সাগৰ হৈ আছে; চিঞৰে গৈ ক'ত—থ'ত মানুহৰ প্ৰাণবায়ু যাওঁ যাওঁ হয়" ('কমতা-কুঁৱৰী')।

হিন্দু-মুছলমানৰ সাম্প্ৰদায়িক ঐক্য-সাধনৰ মহামন্ত্ৰ উচ্চাৰণ কাৰ তেওঁ কয়, "সকলো মানুহৰ পিতৃ এজনহে আৰু সেই জনেই আমাৰ আল্লা, সেইজনেই ঈশ্বৰ। মানুহ মাত্ৰেই মানুহৰ সম্বন্ধীয়া" ('কমতা-কুঁৱৰী')।



কমলানন্দ ভট্টাচার্য্য

"এনে মিলন-প্রয়াস আজি হিন্দু-মুছলমানৰ প্রয়োজন। গোটেই ভাৰত এক হওক—হিন্দু-মুছলমান এক হওক" ('বিজয়া')।

['বিজয়া' আৰু 'কমতা-কুঁৱৰী'ত এনে মহামন্ত্র একাধিক]

কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য—(১৮৯৪—১৯৫১ খৃঃ)

নগাকোঁৱৰ—(১৯৩৬)
অৱসান—(১৯৫৬)
চিত্রাঙ্গদা—(ৰচনা—'৫১ চনৰ আগত ; প্রকাশ ১৯৫৬)
সাৱিত্রী—(ৰচনা—'৫১ চনৰ আগত , প্রকাশ ১৯৫৬)

১৮৯৪ খৃষ্টাব্দত কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্যৰ জন্ম হয়। নগাওঁ, গুৱাহাটী, কলিকতা আদি ঠাইত শিক্ষা সমাপন কৰি তেওঁ হাইস্কুলৰ শিক্ষকতা বৃত্তি অৱলম্বন কৰে। ১৯২১ চনত মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত অসমকে ধৰি ভাৰতৰ বিভিন্ন ৰাজ্যত স্বৰাজ আন্দোলনৰ যি প্রবল হেন্দোলনি উঠে, তাত বহুতো উদ্যোগী অসমীয়াই যোগ দিয়ে। বহুতৰ উচ্চ শিক্ষা লাভৰ বাট বন্ধ হয়। কোনো কোনোৱে চৰ্কাৰী চাকৰিৰ পৰাও চিৰদিনলৈ অব্যাহতি লব লগীয়াত পৰে। কমলানন্দৰ ভাগ্যতো সেয়ে হ'ল। অৰ্থাভাৱত তেওঁৰ উচ্চশিক্ষা বৰ বেছি নহ'ল, বি. এ. 'পাছ' কৰা নহ'ল, আন্দোলনত যোগ দিয়া বাবে চৰ্কাৰী চাকৰিও গ'ল। তথাপি সাহিত্য চৰ্চ্চাৰ প্রবল অনুৰাগে তেওঁৰ দৰদী অন্তৰ নেৰিলে। জীৱিকা নিৰ্বাহৰ বাবে পি-এল্ 'পাছ' কৰি তেওঁ কিছুদিন নগাওঁ কাছাৰীতে ওকালতি কৰে আৰু স্বদেশৰ হকে কাম কৰি এসময়ত কাৰাগাৰ বৰণ কৰিব লগীয়াত পৰে ; কিন্তু কাৰাবাসে তেওঁৰ বিদ্রোহী মনটো দমন কৰিব নোৱাৰিলে। সেয়েহে বন্দী অৱস্থাতো তেওঁৰ লেখনীৰ গতিবেগ নকমিল। দুখৰ বিষয়, এই অৱস্থাত ৰচিত ভালেখিনি সাহিত্য কালৰ গৰাহত চিৰদিনৰ বাবে নষ্ট পায়। কমলানন্দই ১৯৫১ চনত নৰ নাট সামৰিলে ; সময়, জানুৱাৰীৰ চাৰি তাৰিখ, ব্রাহ্ম মুহূৰ্ত্ত, চাৰি বজাত।

কবিতা, সঙ্গীত আৰু নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্রত তেওঁৰ অৱদান প্রচুৰ। তেওঁৰ কেউখন নাটকৰ ভিতৰত 'নগাকোঁৱৰ' শ্রেষ্ঠ আৰু এই একেখন নাটেই তেওঁক অমৰ কৰি ৰাখিব পাৰিব। সুপ্রসিদ্ধ 'বাউলী' কাব্যৰ যোগেদি তেওঁ বাউলী কবি' ৰূপে জনাজাত।

নগাকোঁৱৰ—পাঁচ-অঙ্কীয়া পূৰ্ণাঙ্গ ঐতিহাসিক নাট ; আখ্যান প্রায় পঞ্চদশ শতিকাৰ ; আহোম স্বৰ্গদেৱ চুহংমুঙৰ ৰাজত্ব। দিল্লীৰ বাদ্চাহৰ পক্ষৰ পৰা তুৰ্বকৰ

সেনাপতিত্বত সৈন্যবাহিনী আহি অসমত ৰণ-ছালি মেলিছে। চুপিম্‌ফাৰ দিনত খুনবাও নামেৰে এজন নগাই "পালসেৰা" কৰোতে চমুৱা কুঁৱৰীয়ে ভিতৰ ফালৰ পৰা তেওঁলৈ চাই আছিল। থুলন্তৰ নগা ডেকা খুনবাওৰ কেচা হালধি গাঁথি যেন দেহৰ গঠন দেখি কুঁৱৰী মোহ গ'ল আৰু ৰজাক তেওঁৰ মন-পখিলীৰ গোপন কথাষাৰ লাহেকৈ জনালে এই বুলি 'খুনবাওটো ভাল মানুহ।' 'ওঁ! মোতকৈ নগাকহে ভাল দেখিলে' এই বুলি বেচেৰী কুঁৱৰী জনীক সগৰ্ভা অৱস্থাতে নগাটোলকৈ আগ বঢ়ালে। সেইমতে নগা-চাওলৈ তেওঁ গ'ল আৰু তাতে এটি ল'ৰা উপজিল। সেই দেখি নগা নাম ৰখা হল কনচেং আৰু সময়ত এওঁকেই ৰজাৰ বৰপাত্ৰ গোহাঁই বিষয়-বাব দিয়া হ'ল আৰু এই কনচেঙেই প্ৰসিদ্ধ বীৰ যোদ্ধা ৰূপে অসম বুৰঞ্জীত মচিব নোৱাৰা সাঁচ বহুৱাই থৈ গৈছে।

অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাৰ 'সাধনী' নাটত আমি পোন প্ৰথম কনচেং কোঁৱৰক লগ পাওঁ; ইয়াত তেওঁ ৰাজকাৰ্য্য হেতুকে ৰূপৱতী গাভৰু সাধনীৰ সান্নিধ্য সুখ লাভ কৰিবলৈ পাই তাইক শয্যাশায়িনী ৰূপে পাবলৈ মন কৰে। দ্বিতীয়তে, ৰাধা সন্দিকৈৰ 'মূলা গাভৰু' নাটত নাট্যকাৰৰ কাল্পনিক কোমলাঙ্গী জয়ন্তীয়ে কনচেঙক বৰমাল্য দি বৰণ কৰা দেখা যায়। এই দুয়োখন নাটতে কনচেং উপকাহিনীৰ এক উপ-চৰিত্ৰ মাথোঁ, কিন্তু 'নগাকোঁৱৰ'ত কনচেং নায়ক। এইজন কনচেং কেৱল বুৰঞ্জীৰ কনচেং জনেই নহয়, দুখে-সুখে-ভৰা তেজ-মঙহৰ শৰীৰ-ধাৰী এজন মানুহো, ৰাজ-আদেশ শিৰোধাৰ্য্য কৰি তেওঁ কৰ্ত্তব্য পালন কৰিছে; ঠায়ে ঠায়ে তেওঁৰ মানৱীয় ভাব আৰু কোমল অনুভূতিবোৰেও লুকাভাকু খেলি খেলি ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া নঘটাই থকা নাই। তেওঁ বৰপাত্ৰ গোহাঁই নিৰ্বাচিত হ'ল। কিন্তু নগা-বংশৰ সৈতে তেওঁৰ তেজ-মঙহৰ সম্বন্ধ, নাগিনী ছোৱালী লুকুৰ চেনেহ চাৱনি, তেওঁৰ মাতৃ-হন্তাৰ ওপৰত প্ৰতিশোধৰ ভীষ্ম-প্ৰতিজ্ঞা—এনেবোৰ চিন্তা-ভাবনাই তেওঁক এদিন বৰপাত্ৰ বিষয়-বাবো প্ৰত্যাখ্যান কৰিবলৈ উছতাই দিছিল। সাধাৰণ নগা সাজ পিন্ধি, হাতত নগা যাঠি লৈ তেওঁ স্বৰ্গদেও চুহুংমুঙৰ আগত উপস্থিত হৈ কব ধৰিলে—

কনচেং—"মই আজি বিদায় লবলৈ আহিছো। এই লওক স্বৰ্গদেও আপুনি অনুগ্ৰহ কৰি দিয়া ৰাজ-পৰিচ্ছদ আৰু অস্ত্ৰ। মোক বিদায় দিয়ক।......ইমান দিনে যদি কিবা অপৰাধ কৰি আছো ক্ষমা কৰিব।

চুহুংমুং—তুমি কি অপৰাধ কৰিবা ভাই। হয়তো অপৰাধ কৰিছো মই, যাৰ বাবে মোক আজি এনে ভাবে দগ্ধ কৰি গুচি যাবলৈ ওলাইছা। মোক ক্ষমা কৰা ভাই। কোৱা ভাই, কিয় যাবা? ক'লৈ যাবা?

কনচেং— মুম্মুখিৰ স্বৰ্গদেও, হয়তো বেলি হলে এই বন্ধন ছিন্ন কৰিব নোৱাৰিম। ভাবিব ই এটা পাগলৰ খিয়াল। বন্ধনত আবদ্ধ থাকি ভাল নেলাগে বুলি মুক্ত আকাশৰ তলত মুকলি-মূৰীয়া হৈ বিচৰণ কৰিবলৈ ওলাইছো। মই আহোঁহে স্বৰ্গদেও। [পৰিচ্ছদ আদি ৰজাৰ আগত থৈ বেগাই প্ৰস্থান]" (২য় অঃ ৮ম দৃঃ)।

কোন এইজনা কনচেং? বুৰঞ্জীৰ জনা নে? নহয়, এইজনা পৰাধীন ৰাজ্যত দাসত্ব-জিঞ্জিৰি পিন্ধি থকা স্বয়ং নাট্যকাৰ জনেই, স্বাধীনতাৰ মুক্ত আকাশত মুক্ত বায়ু সেৱনকামী কবি-শিল্পী কমলানন্দ। দৰাচলতে, কমলানন্দই চৰ্কাৰী হাইস্কুলত ১৯২১ চন পৰ্য্যন্ত চাকৰি কৰি চাকৰিৰ মোহ এৰি স্বৰাজ আন্দোলনত জপিয়াই পৰে।

'নগাকোঁৱৰ' হৰ্ষ-বিষাদ-সংমিশ্ৰিত নাট হলেও, ইয়াত বিষাদৰ মাত্ৰাইহে অধিক। পাঠানৰ বিৰাট বাহিনীক পৰাভূত কৰি কনচেং ৰৰপাত্ৰ গোহাঁয়ে কেউফালৰ পৰা জনতাৰ জয়োল্লাস পাইছিল, আদৰ সম্ভাষণ পাইছিল, তথাপিও আত্মহত্যাকাৰী লুকু আৰু তেওঁৰ স্বৰ্গগতা জননীৰ সকৰুণ সোঁৱৰণীয়ে তেওঁক নিতে বিহ্বল বিমৰ্ষ কৰি ৰাখে। শেষত মাকৰ মৈদামৰ কাষ চাপি নিজ অভিশপ্ত জীৱনটোক ধিক্কাৰ দিয়ে আৰু ক্ষন্তেক পিছতে চেনেহ পুতলা লুকুৰ সমাধিত পুষ্পাঞ্জলি দিবলৈ গুচি যায়। এনে এটা মানসিক উদ্বেগ মুহূৰ্ত্ততে সেই ঠাইত পুৰুষ বেশ ধৰি নাৰী ৰেণুকাৰ আবিৰ্ভাৱ। ধীৰনাৰায়ণৰ কন্যা বেচেৰী এই ৰেণুকাজনীয়ে অতদিন কনচেঙৰ মোহন মূৰতি হিয়াত সাৱটি মিলন-মুহূৰ্ত্তলৈ অপেক্ষা কৰি আছিল। কিন্তু ঘটনাৰ সোঁত বিপৰীতে ব'লে, পৰিচয়ৰ অভাৱত কনচেঙৰ তৰোৱালৰ আঘাতত তাইৰ প্ৰাণ বায়ু উৰি গ'ল। এখনি প্ৰহেলিকাময় বিচিত্ৰ জীৱন নাটৰ যৱনিকা পৰিল।

'নগাকোঁৱৰ' সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰ মঞ্চ-সফল নাট; প্ৰতিটো অঙ্কতে আছে ৰোমাঞ্চকৰ চিত্ৰ, বিস্ময়ৰ অৱকাশ। ১ম অঙ্ক ১ম দৃশ্যত চুটীয়াৰ মহাৰাণী অহল্যাই নিজৰ জীয়েক ৰেণুকাক হত্যা কৰিবলৈ হাতত তৰোৱাল লৈ মহাভৈৰৱী কালী কৰালবদনী হৈ থিয় দিছে; ভাগ্যক্ৰমে হাতৰ পৰা তৰোৱাল খহি পৰিল আৰু তাইক সাৱটি ধৰিলে। আহোম চোৰাংচোৱা ৰৰতিয়ে ব্যৰ্বিংকৰা মিছা কথাৰ জাল পাতি পাপৰ ভাগী হোৱাতকৈ বোবা হোৱাই ভাল বুলি ভাবি নিজে নিজৰ জিভাখন কাটি পেলালে (২য় অঃ ৮ম দৃ)। ছদ্মবেশী ৰতিমন পুৰুষ নহয়, ৰমণীহে বুলি অকস্মাতে প্ৰমাণিত হ'ল (৫ম অঃ ৫ম দৃ)। নাটখনত আদ্যোপান্ত প্ৰায় এবৈশটা হত্যা আৰু মৃত্যু-বিভীষিকা কাণ্ড সন্নিবিষ্ট। কনচেঙৰ চৰিত্ৰত নায়কৰ লক্ষণ প্ৰায় সম্পূৰ্ণ ভাবে আৰোপ কৰিব পৰাত নাট্যকাৰ সফল।

কাব্যিক গদ্য—ৰচনাৰ মাধ্যম আচলতে গদ্য হলেও, ঠায়ে ঠায়ে আবেগ-মুহূৰ্ত্ত-বোৰত ই একেবাৰে কাব্যিক। কনচেং কোঁৱৰে অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰ থৈ মাকৰ সমাধিত থি

কেইষাৰ বচন মাতিছে, দেখাত গদ্য হলেও, ইয়াৰ প্ৰকাশ ৰীতি প্ৰকৃততে কাব্যিক। তেওঁ কয়—"জন্মিছিল এটা দানৱ! শুহিছিল সাগৰ—মথিছিল সমুদ্ৰ—চূৰ্ণ কৰিছিল পৰ্বত! এটা ধুমুহা—এটা ভূমিকম্প—এটা বিপ্লৱ—এটা দৈত্য—যেনি গ'ল—অনাবিল অশান্তি—প্ৰলয়—মৰক—অগ্নি—বিভীষিকা—হত্যা মাথোঁ লৈ গ'ল!

আই! আই! অভিশপ্ত পাপী মই—তোমাৰ পুণ্য মন্দিৰৰ দুৱাৰত থিয় হবৰ অধিকাৰী নহওঁ। মই হত্যা—মই নৰক—মই সৃষ্টিৰ আবৰ্জনা" (৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)। গোহাঞিবৰুৱাৰ 'বাণৰজা' নাটতো এনে কাব্যিক গদ্যৰ অনবদ্য ৰূপ এটা বহু ঠাইত চকুত পৰে ['পদ্ম নাথ গোহাঞিবৰুৱা' আধ্যা দ্ৰঃ]।

অৱসান—তিনি-অঙ্কীয়া পৌৰাণিক নাট। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'শোণিত কুঁৱৰী' আৰু গোহাঞিবৰুৱাৰ 'বাণৰজা'ৰ দৰে নাট্য কাহিনী শ্ৰীকৃষ্ণৰ অন্ত্যলীলা সম্বন্ধীয়। প্ৰভাস তীৰ্থত যদুবংশ ধ্বংস হ'ল, জৰা নামৰ ব্যাধৰ হাতত শ্ৰীকৃষ্ণয়ো সংসাৰ-লীলা সামৰিলে। করুণ ৰসাত্ম এই নাটখনিতো তেওঁৰ বাকী কেইখন নাটৰ দৰে সিঁচৰিত অমিত্ৰাক্ষৰছন্দ-মহিমা আৰু কাব্যিক গৰিমাই পাঠক আৰু শ্ৰোতাৰ মন পুলকিত কৰে।

চিত্ৰাঙ্গদা—অদ্ভুত অচিন্ত্য অলৌকিক ঘটনাচক্ৰত চিত্ৰাঙ্গদা ৰূপহীৰ জন্ম। মণিপুৰ অধিপতি চিত্ৰভানু গন্ধৰ্বৰাজৰ পুত্ৰৰূপে পালিতা তনয়া চিত্ৰাঙ্গদা। প্ৰজাপতিৰ অপূৰ্ব বন্ধন! অদৃশ্য লগ্ন! শৰতৰ জোনালী নিশা; আকাশত তৰাৰ দীপালী। এনে এটা সময়তে অপৰূপ ৰূপৰ পোহাৰ লৈ চিত্ৰাঙ্গদাৰ আৱিৰ্ভাৱ। কাষত তেওঁৰ বীৰ ব্ৰহ্মচাৰী যুৱক মধ্যপাণ্ডৱ অৰ্জুন। ৰূপহী গন্ধৰ্বীৰ দেৱদত্ত ৰূপত ব্ৰহ্মচাৰী হৈও অৰ্জুন ভোল গ'ল। গাভৰুৰ উঠন বুকু আৰু জিল্‌মিল্ চকুৱে যুৱকৰ মন পিছলালে। প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ যৌৱন-বসন্তৰ মৃদু হিল্লোলত কালক্ৰমত এপাহি ফুল ফুলিল। এয়ে বব্ৰুবাহন। এওঁৱেই এদিন মণিপুৰৰ ৰাজসিংহাসনত অধিষ্ঠিত হ'ল। অৰ্জুনে স্বস্থানে প্ৰস্থান কৰিলে। বিস্মৃতিৰ অতল গৰ্ভত পিতা-পুত্ৰৰ পৰিচয় হেৰাল। কিন্তু চিত্ৰাঙ্গদা! বিৰহ-বিধুৰা বিৰহিণী তেওঁ। চাওঁতে চাওঁতেই কত দিন গ'ল, বছৰ ঘূৰিল, কত শত জোনাক নিশা নিৰলে বিৰহৰ চকুলো টুকিলে তেওঁ। প্ৰিয়জনৰ স্মৃতি সুঁৱৰি, প্ৰেমিকৰ মূৰ্ত্তি ধ্যান কৰি কত দিন আৱেগত আপোন-পাহৰা হ'ল! তথাপি নাই, কিবা এটা নাই—জনপূৰ্ণ নিৰ্জনত চিত্ৰাৰ লগৰী নাই! সিপিনে যুধিষ্ঠিৰৰ অশ্বমেধ যজ্ঞ। যজ্ঞ-ঘোঁৰাৰ সৈতে দেশ ভ্ৰমণ কৰিবলৈ আহিল অৰ্জুন-প্ৰমুখ্যে বৃষকেতু, যুৱনাশ্ব, মেঘবৰ্ণ প্ৰভৃতি বীৰ-পুঙ্গৱ দল। মণিপুৰ প্ৰৱেশ কৰা যজ্ঞ-ঘোঁৰা বব্ৰুৰ হাতত আটক হ'ল। উভয় পক্ষৰ মাজত ৰণ লাগিল। বব্ৰুৰ হাতত বৃষকেতু আৰু অৰ্জুন নিহত। শেষত জানিবা শ্ৰীকৃষ্ণৰ অনুগ্ৰহত দুয়োজনৰে কটা মূৰ

বসুধা বিদীৰ্ণ কৰি নাগৰাজাৰ পৰা ওলাই আহি যথাস্থানত জোৰা লাগিলহি। মৃত বীৰপুঙ্গৱ-দ্বয়ে পুনৰ্জীৱন লাভ কৰিলে।

মহাভাৰতৰ অন্তৰ্গত এই 'অশ্বমেধ পৰ্ব'ৰ আধাৰ শিলাতেই 'চিত্ৰাঙ্গদা'ৰ গাঁথনি। কাহিনী পৌৰাণিক সঁচা, কিন্তু নাট্যকাৰৰ বৰ্ণনা-বৈচিত্ৰ্যই ঠায়ে ঠায়ে চিৰন্তন বাস্তৱ চিত্ৰ একোটাৰ মনমোহা চানেকি দাঙি ধৰি কাহিনীভাগক সমাজৰ বৰ মজিয়াখনত থাপন কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। পৃথিৱীৰ কোনো ঠাইতে কোনো দিনাই পুত্ৰই পৰৰ মুখত পিতৃ-মাতৃৰ লাঞ্ছনা-গঞ্জনা নিন্দা-অপবাদ কোনোমতেই সহ্য কৰিব নোৱাৰে। বভ্ৰুৰ চৰিত্ৰত দুটা প্ৰধান দিক্ লক্ষ্য কৰা যায়—(১) পুত্ৰৰূপে পিতৃ-মাতৃ ভক্তি-পৰায়ণতাৰ বাস্তৱ চিত্ৰ; (২) মণিপুৰ অধিপতিৰূপে ৰাজ্যৰ মৰ্যাদা অক্ষুণ্ণ ৰখাৰ প্ৰবল প্ৰয়াস। ৰজাই অকস্মাতে পিতৃ আগমনৰ বিস্ময়-বাতৰি পাই পাদ্য-অৰ্ঘ্যৰ পৱিত্ৰ সম্ভাৰ লৈ, যথোচিত ৰাজ-সম্মানেৰে তেওঁ পিতৃ-চৰণত শ্ৰদ্ধা নিবেদন কৰাৰ মানসে বিপুল আয়োজন কৰিলে, স্বাগত সম্ভাষণ জনাবলৈ উলাহেৰে আগবাঢ়ি গ'ল; মুখেৰে মাতিলে শাস্ত্ৰৰ চিৰন্তন সত্যৰূপ অমোঘ বাণী—"পিতা তুমি স্বৰ্গ তুমি—আদৰ্শৰ মূৰ্ত্ত দেৱ—স্বাগত স্বাগত।" (শাস্ত্ৰীয় উক্তি "পিতা ধৰ্মঃ, পিতা স্বৰ্গঃ, পিতা হি পৰমং তপঃ")। দীপালীৰ অযুত বন্তিয়ে ৰাজ-কাৰেং উজলালে। ৰজা এখনৰ অধীশ্বৰ স্বৰূপে যজ্ঞাশ্ব আটক কৰা তেওঁৰ কৰ্ত্তব্য; নহলে, তেওঁ যে ৰজা হৈ জন-সমাজত হাঁহিয়তাৰ পাত্ৰ হয়। লগে লগে ৰাজ-আজ্ঞা প্ৰচাৰিত হ'ল, পিতাকে যদি তেওঁৰ আতিথ্য গ্ৰহণ কৰে, যজ্ঞাশ্ব ঘূৰাই দিয়া হ'ব। তথাপিও মাকৰ আদেশ শিৰত লৈ তেওঁ যজ্ঞাশ্ব ওলোটাই দিবলৈ উলটি আহিল। কিন্তু হিতে বিপৰীত হ'ল। প্ৰশংসা পাওঁক চাবি, 'ভাক', 'হীনবীৰ্য্য' আদি অৰ্জুনৰ নিন্দা আৰু বিদ্ৰূপ-বাণে বভ্ৰুৰ হিয়া থকা-সৰকা কৰিলে। আকৌ অৰ্জুনৰ ঔৰসজাত সন্তান বুলি শুনি অৰ্জুন অতিষ্ঠ হৈ পৰিল আৰু চিত্ৰাক দ্বিচাৰিণী, ব্যভিচাৰিণী আদি অপবাদেৰে কলঙ্কিতা কৰিব ধৰিলে। মাতৃৰ নিন্দা শুনি বভ্ৰুৰ অন্তৰ জ্বলি উঠিল, তেওঁক 'জাৰজ' আখ্যা দিয়াত মুহূৰ্ত্তও ৰ'ব নোৱাৰা হ'ল, ৰুদ্ৰৰূপ ধাৰণ কৰি ৰণ-দুন্দুভি বজাই বসুধা কঁপাই তুলিলে তেওঁ। বিপৰীত পণ কৰিলে এইবাৰ "বিনা ৰণে নিদিওঁ নিদিওঁ অশ্ব—প্ৰাণ থাকে মানে।" "বেদনা বিষেৰে হোৱা—জৰ্জৰিত ভৈৰৱ—ব্যথাজিৎ মৃত্যুঞ্জয়—নীলকণ্ঠৰূপ" ধৰি বভ্ৰুৱে ৰণক্ষেত্ৰত সমুখ সংগ্ৰামত পিতৃৰ আগত পুত্ৰৰ সমুচিত পৰিচয় দিবৰ মনেৰে আগবাঢ়ি গ'ল। অৰাতিয়ে প্ৰমাদ গণিলে। এইখিনিতে কবিৰ বৰ্ণনা-শৈলীয়ে নাট্য চিত্ৰক সমাজ চিত্ৰলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিছে, পুৰাণৰ কাহিনীয়ে সমাজৰ বোল লৈছে। এই প্ৰসঙ্গত অতুল হাজৰিকাৰ 'নৰকাসুৰ' নাটত মাতৃনিন্দাত অধিৰ-অধিৰ নৰকাসুৰৰ চৰিত্ৰ তুলনীয় ['অতুল হাজৰিকা' আখ্যা দ্ৰঃ]।

বিবিধ ৰূপৰ ছিন্ন অমিত্ৰছন্দই 'চিত্ৰাঙ্গদা'ক সৌন্দৰ্য্য-মণ্ডিত কৰাৰ লগে লগে, অলঙ্কাৰ-প্ৰাচুৰ্য্যই ইয়াক গৌৰৱ-মণ্ডিত কৰি তুলিছে। অৱশ্যে কলেৱৰ চুটি হোৱা বাবে, অভিনয়ৰূপে নাটখনিয়ে সিমান আদৰ নেপাব পাৰে, কিন্তু শ্ৰব্য বা গেয়ে কাব্যৰূপে ই অসমীয়া কাব্যকুঞ্জৰ এপাহি সুগন্ধি কুসুম। ১৯৬০ চনৰ পিছত নাটবোৰৰ কলেবৰ প্ৰায়েই হ্ৰস্ব হৈ অহাত কমলানন্দৰ 'নগাকোঁৱৰ'ৰ স্থূলদেহৰ গৌৰৱ 'চিত্ৰাঙ্গদা' প্ৰভৃতিয়ে স্বাভাৱিকতে ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰিলে। অথচ, 'নগা-কোঁৱৰ'ৰ হৰ্ষ-বিষাদৰ চক্‌মকনিবোৰ 'চিত্ৰাঙ্গদা'ৰ চমু পৰিৱেশতে দেখিবলৈ পোৱা যায়।

কমলানন্দৰ 'চিত্ৰাঙ্গদা' প্ৰকাশৰ আগতে ১৯১৯ চনত থানেশ্বৰ হাজৰিকাৰ 'বভ্ৰুবাহন' একাঙ্কিকা 'বাঁহী'ত প্ৰকাশ হয় ['বাঁহী' ১৮৫১ শক]। ১৯৩৯ চনত ঘনকান্ত কলিতাৰ 'সীমান্ত-কেশৰী' প্ৰকাশ হয় ('আৱাহন' ১৮৬১ শক ১০ম বছৰ)। বিষয়-বস্তু একে। মাথোন ইয়াত অৰ্জুনৰ বধত চিত্ৰা পাগলিনী-প্ৰায় হৈ পৰে। কমলানন্দৰ কাব্য-সুষমাৰ কুসুম-কোমল পৰশ ইয়াত পোৱা নাযায়।

পি-এল পাছ কৰি নগাওঁত ওকালতি কৰি থকা সময়ত কলিকতাৰ H.M.V. কোম্পানিৰ নিৰ্দেশ অনুসৰি তেওঁ 'বভ্ৰুবাহন' নামৰ নাট এখনি লিখে আৰু ই তাত 'ৰেকৰ্ড' হয়। 'চিত্ৰাঙ্গদা' ইয়াৰেই ৰূপান্তৰ।

সাবিত্ৰী—ছটা দৃশ্যত সম্পন্ন একাঙ্কিকা-সদৃশ অঙ্কবিহীন নাট 'সাবিত্ৰী' নাট্য-কাৰৰ মৃত্যুৰ পিছত প্ৰকাশ হয়। সতীত্বৰ অতুল মহিমা দেখুৱাই সাবিত্ৰীয়ে কিদৰে মৃত সত্যবানৰ দেহত প্ৰাণ ফিৰাই আনিলে এই জনপ্ৰিয় পৌৰাণিক আখ্যান-ভাগকে নাটৰূপ দিয়া হৈছে। ইয়াৰ আগত অসমীয়া ভাষাত এই বিষয়ৰ একাধিক নাট প্ৰকাশ হৈ গৈছে—'সাবিত্ৰী-সত্যৱান' (আনুমানিক ১৮৯১ খৃঃ: যটীয়া লেখক-বৃন্দ—কনকলাল বৰুৱা, গোপালকৃষ্ণ দে, ৰজনী বৰদলৈ), 'সাবিত্ৰী' (১৯৩৮— পদ্মপ্ৰ সিংহ)।

তেওঁৰ অপ্ৰকাশিত নাট—'মৰাণ জীয়ৰী' আৰু 'খৰি-ভাৰীৰ ৰাজ্যলাভ' নগাওঁত অভিনীত হৈছিল। প্ৰথমখন 'কোহিনুৰ অপেৰা পাৰ্টি'য়ে যাত্ৰা আৰু থিয়েটাৰ ৰূপে বহু ঠাইত অভিনয় কৰিছিল। 'সৈবিন্ধ্ৰী' নামেৰেও নাট এখন লিখিছিল। ইও অপ্ৰকাশিত: অভিনীত হৈছিল নে নাই জনা নাযায়। সেইদৰে শ্ৰীহট্ট জেইলত ৰাজনৈতিক বন্দীৰূপে আবদ্ধ থকা কালত 'যুগল মিলন' নামে নাট এখন লিখে। ইও অপ্ৰকাশিত আৰু ইয়াৰো অভিনয় সম্বন্ধে একো জনা নাযায়।

তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

প্ৰায়েই পুৰাণ-ইতিহাসৰ প্ৰসিদ্ধ ছদ্ম ব্যক্তিক কেন্দ্ৰ কৰিহে তেওঁ নাট্য-বস্তু স্থাপন কৰে।

তেওঁৰ নাট্যাৱলীত করুণ ৰসাধিকা সততে চকুত পৰা। বহিৰঙ্গভূষণ সংযোগ কৰি হলেও, কাহিনী-ভাগক করুণ ৰস-স্নাত কৰিবলৈ তেওঁৰ যেন একান্ত হাবিলাষ ['নগাকোঁৱৰ'ত প্ৰায় একুৰি হত্যা বিভীষিকা-দৃশ্য সংযোগ, চিত্ৰাঙ্গদা'ত অৰ্জুনৰ পাষাণ-প্ৰতিমা আগত লৈ চিত্ৰাৰ তন্ময়তা মন কৰিব লগীয়া]।

'বাউলী'ৰ উদ্‌বাউল কবি কমলাৰ নাটবোৰত 'বাউলী ৰ'ৰাগী' বা তেনে কোনো চৰিত্ৰই সঙ্গীত-মাধ্যমত গুৰু-গম্ভীৰ ভাবৰ ইঙ্গিত দি নাট্য-সৌষ্ঠৱ বৃদ্ধি কৰাত সহায় কৰে ['নগাকোঁৱৰ'ত 'উদাসী'ৰ গীত "জুকিয়া সঞ্জুলি বান্ধি ল টুপলি" ৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃ; 'চিত্ৰাঙ্গদা'ত 'ৰাউল ৰ'ৰাগীৰ গীত' "দেহাৰ এই দুদিন বেহা দুদিনতে সাং" ৪ৰ্থ অঃ ৪ৰ্থ দৃ; 'সাবিত্ৰী'ত 'নিয়তি'ৰ গীত "দুকূল ডকা বাণ মৰণৰ" ৬ষ্ঠ দৃ—দ্ৰঃ]।

তেওঁৰ ভাষাই অৰ্থ-গৌৰৱ বহন কৰে; শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰৰ মধু-মিলনে পাঠক বা দৰ্শকৰ দৃষ্টিত মোহিনী বাণ মাৰে, ঠায়ে ঠায়ে গদ্যই কাব্য-গন্ধী হৈ কদমত্ আগ বাঢ়ি যায়।

দ্ৰঃ—(১) "বিদ্ৰোহ উঠক নাচি—
ঘনঘোৰ ডম্বৰু বজাই—
স্ফীত কৰি সৰ্ব অঙ্গ—
সৰ্ব লোমকূপ—" ('চিত্ৰাঙ্গদা' ২য় অঃ ১ম দৃ)

(২) 'নগাকোঁৱৰ'ত 'কাব্যিক গদ্য' দ্ৰঃ।

(গ) আপাতুৰীয়া সেৱকৰ আলফুল অৰ্ঘ্য

পজিৰুদ্দিন আহমদ

গুলেনাৰ (১৯২৪)   সিন্ধু-বিজয় (?)

বিদ্যাসাগৰ উপাধি-মণ্ডিত নোহোৱাকৈয়ে সাহিত্য-সেৱা কৰা ব্যক্তিৰ আমাৰ মাজত অভাৱ নাই। পজিৰুদ্দিন আহমদ এই শ্ৰেণীৰ লোক। তেওঁৰ পঢ়াশলীয়া বিদ্যা-বুদ্ধিৰ কথা কবলৈ একো নাই; অথচ কৰ্মময় জীৱনৰ কথা অপাৰ-অশেষ। ভাৰতৰ প্ৰথম অসহযোগ আন্দোলনত তেওঁ সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰি কানি-দোকানত 'পিকেটিং' কৰা অভিযোগত কাৰাবৰণ কৰিব লগীয়া হৈছিল। পত্নী-বিয়োগৰ পিছত তেওঁ যোৰহাটৰ পৰা উঠি গৈ, উজনি অসমৰ জয়পুৰত বসতি কৰিবলৈ লয় আৰু

আৰ্থিক অৱস্থা শোচনীয় হোৱা বাবে মাজে মাজে ঠিকা লৈ জীৱিকা চলাব লগীয়াত পৰে। শেষত উপায় নাপাই কানি-মহল ললে, ধনীৰ শাৰীত পৰিল আৰু গাৱঁত জাকত-জিলিকা হ'ল।

এসময়ত তেওঁ 'বাঁহী'ত খুহুটীয়া গল্প আৰু কবিতা লিখিছিল। তেওঁ আছিল সঙ্গীতজ্ঞ, গায়ক, অভিনেতা। কুৰি শতিকাৰ আগছোৱাৰ কথা। দুৰ্গা পূজা উপলক্ষে তেতিয়া জয়পুৰ বাগিছালৈ ঢাকাৰ "খেমকাৱালী"বিলাক আহি, নাচ-গান দেখুৱাই, বাগিছাৰ কুলি-মালিৰ পৰা হাজাৰে হাজাৰে টকা লৈ গুচি যায়। জাতীয়তা-ভাবাপন্ন পজিৰুদ্দিনৰ সেইপিনে দৃষ্টি পৰিল, স্থানীয় লোক দুই-চাৰিজনৰ সহায় লৈ "খেমকাৱালী"ৰ আমদানি তেওঁ চিৰদিনলৈ বন্ধ কৰিলে আৰু তাৰ ঠাইত পূজা উপলক্ষে আধুনিক ধৰণৰ অভিনয় পতাৰ ব্যৱস্থা কৰিলে। তেওঁ নিজে বিভিন্ন চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰে, আনকো শিকাই-বুজাই অভিনয় ৰসাল কৰি তোলে। সুদক্ষ অভিনেতা, সুনিপুণ নাট্যকাৰ আৰু গল্প-লিখক ৰূপে তেওঁ বাগিছাৰ চাহাবৰ পৰাও মাজে-সময়ে আশাতীত শ্ৰদ্ধা লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। ১৯৪৯-৫০ চন মানত তেওঁৰ মৃত্যু হয়। জন্মবৰ্ষৰ বাতৰিটি জনাবলৈ আজি আবিষ্কাৰক ওলোৱা নাই, দোষ দিওঁ কাক! ফটা কঁথাত লাগি থকা সোণকণৰ সন্ধান লয় কোনে! *

গুলেনাৰ—ইৰাণী ৰূপহী গুলেনাৰ সুদূৰ ইৰাণৰ পৰা ঘটনাচক্ৰত মোগলৰ বাসভৱনত বসতি লবলগীয়াত পৰে। ৰূপহীৰ অপৰূপ সৌন্দৰ্য্য-সুধা পান কৰিবলৈ আকবৰ-পুত্ৰ চেলিম ব্যাকুল হৈ পৰিল। আকবৰ ক্ৰোধান্ধ হৈ ইয়াৰ প্ৰতিকাৰৰ ব্যৱস্থা হাতত লয়। অম্বৰাধিপতি মানসিংহ তেওঁৰ প্ৰধান সেনাপতি। মানসিংহৰ ছল-চক্ৰান্তই আকবৰৰ ক্ৰোধাগ্নিত ইন্ধন যোগায়। আকবৰৰ কঠোৰ দণ্ড-বিধানত গাভৰুক নিৰ্বাসিত কৰি মৃত্যু দণ্ড দিয়া হয়। এই নাটত গুলেনাৰ এগৰাকী সৰলা সুন্দৰী লাজুকী ৰূপহী। যোধবাই চতুৰ-চালাক, কথা-চতুৰ। সেইদৰে, চেলিম সৰল শান্ত উদাৰ প্ৰেমিক, কিন্তু মানসিংহ কূটবুদ্ধি-কুশল, আকবৰ কঠোৰ-নীতি-পৰায়ণ শাসক। উলফৎখাঁ নাট্যকাৰৰ মৌলিক কাল্পনিক চৰিত্ৰ, হাস্যৰসৰ উইঁ। নাটখনৰ ৰচনাৰ মাধ্যম ওজস্বী গদ্য; ঠায়ে ঠায়ে আৰবী আৰু পাৰ্চী শব্দৰ সংমিশ্ৰণত চৰিত্ৰ একোটাৰ পৰিচয় অপোনা-আপুনি পৰিস্ফুট হৈ পৰিছে। 'গুলেনাৰ' বিংশ শতিকাৰ ৩য়-৪ৰ্থ দশকৰ অন্যতম মঞ্চ-সফল 'ট্ৰেজেডি'। সৰ্ব-ভাৰতীয় পটভূমিত ৰচিত ই দ্বিতীয় অসমীয়া মৌলিক ঐতিহাসিক নাট, প্ৰথমখন অতুল হাজৰিকাৰ 'কনৌজ কুঁৱৰী'।

---

* জীৱনী-টোকাৰ আহৰণ-ভেটি—'স্বৰ্গীয় পজিৰুদ্দিন আহমদ'—প্ৰেমধৰ ৰাজখোৱা, 'সাদিনীয়া নৱযুগ' ৪ৰ্থ বছৰ ২য় সংখ্যা, ১৯৬৮ চন।

দণ্ডিনাথ কলিতা

সতীৰ তেজ (১৯৩১)	নগৰৰ বিহুতলী ('৪৬)
অগ্নি-পৰীক্ষা ('আৱাহন' ১৮৫৯ শক)	পৰাচিত ('৪৯)
মুক্তিৰ অভিযান (?)	কীচক-বধ ('৫০)
পোহনীয়া কুকুৰ ('৪৬)	চিলাৰায় (প্ৰকাশিত ?)

উনবিংশ শতিকাৰ শেষ দশকত জন্মলাভ কৰি, বিংশ শতিকাৰ মাজভাগলৈকে প্ৰায় তিনিকুৰি বছৰ জীৱন যাপন কৰি, দণ্ডি কলিতাই বহুমুখী-সাহিত্য-প্ৰতিভাৰ পৰিচয় ভালেখিনি যতনাই থৈ গৈছে। হাইস্কুলৰ শিক্ষকতা কৰি থকা কালছোৱাই তেওঁৰ সাহিত্য-চৰ্চাৰ সোণালী যুগ। প্ৰথমতে 'বগৰ', 'বহুৰূপী' আদি ধেমেলীয়া খণ্ড-কবিতা-গুচ্ছ আৰু 'সাধনা', 'ফুল' আদি উপন্যাসৰ শৰাই লৈ তেওঁ সাহিত্য-বেদীত থাপনা পাতিছিল। লগে লগে পাঠ্য পুথি, অইন কি, অকণিহঁতৰ প্ৰাথমিক শিক্ষাৰ বাবে সংস্কৃত ব্যাকৰণ পৰ্য্যন্ত ৰচনা কৰি, শিক্ষা আহৰণৰ পথ সুগম কৰি তোলে। অতবোৰ ৰচনা কৰাৰ উপৰিও, চৌতে খৰ্ মাৰি 'ৰাণ ষ্টেজ'ৰ ভাগিদাৰ দুখনিমান দৃশ্যকাব্যবো ৰূপদান কৰিলে। এই কেইখনৰ ভিতৰত 'সতীৰ তেজ' উত্তম।

সতীৰ তেজ—পঞ্চাঙ্ক ঐতিহাসিক নাট; ৰচনা আৰু প্ৰকাশ ১৯৩১ খৃঃ। সতী সাধ্বী আহোম ৰমণী জয়মতী-কাহিনীৰ ওপৰত এতিয়া পৰিমিত এই কেইখন নাট প্ৰকাশিত হৈছে—'জয়মতী' (১৯০০)—গোহাঞি বৰুৱা, 'গদাধৰ' (১৯০৭)—গোহাঞি বৰুৱা, 'জয়মতী কুঁৱৰী' ('১৫)—বেজবৰুৱা, 'গদাপাণিৰ শেষ সিদ্ধান্ত' ('২৩)—নকুল ভূঞা, 'জেৰেঙাৰ সতী' (?)—গণেশ গগৈ।

জয়াৰ দুখে-ভৰা বেদনাৰ ইতিহাস অসমীয়া সাহিত্যত অভাৱ নাই; গীত-পদ-কাব্য-নাট কেউপিনে সিঁচৰিত। বেজবৰুৱাই তেওঁৰ বীণ-ৰ'ৰাগী 'কাইক এদিন কৈছিল, তেওঁ যেন "সতী জয়মতী আয়তী দুখুনী"ৰ গীত গাই তেওঁৰ হিয়াত শোকৰ ঢৌ মুখলায়। ইতিহাসৰ সৌ জেৰেঙা পথাৰখনৰ ইৰিণা-বিৰিণাৰ পাতে পাতে, জেঙে-জাবৰেও গঁথা আছে জয়াৰ অন্তিম কালৰ অনন্ত হা-হুমুনিয়াহ, ধৰ্ ৰুৰণি-ছটফটনি। গোহাঞি বৰুৱা আৰু বেজবৰুৱাৰ নাট জয়াৰ শাস্তিতে অৰ্থাৎ শীৰ্ষ বিন্দুতে সামৰণি পৰিল। শাস্তিৰ সমুচিত ফল জানিবৰ বাবে সাধাৰণতে যি কৌতূহল জাগে, সি প্ৰশমিত নহ'ল। গোহাঞি বৰুৱাই পৰৱৰ্ত্তী নাট 'গদাধৰ'ত মাত্ৰ ইয়াৰ সমিধান দিলে; অইন ভাষাত, তেওঁৰ দ্বিতীয়খন নাট প্ৰথমখনৰ পৰিপূৰক। কিন্তু কলিতাৰ নাটত 'জয়মতী'-'গদাধৰ' দুয়োখনৰে কাহিনী-ভাগ গৃহীত হোৱা বাবে, কাহিনীৰ শীৰ্ষবিন্দুৰ পাছতে ইয়াৰ পৰিণতি চাই, মন জুৰাবৰ থলি মুকলি

হ'ল। ৩য় অঙ্কত জয়াৰ শাস্তি আৰু মৃত্যু দেখুৱাই, ৪ৰ্থ অঙ্কত গদাৰ প্ৰতিশোধ-মুখী চঞ্চল মনটোৰ তৰ্জন-গৰ্জনৰ দৃশ্যাঙ্কন কৰি সিংহাসন অধিকাৰত নায়কৰ সাফল্য চিত্ৰিত কৰা হৈছে। প্ৰথম নাট্যকাৰ-দ্বয়ৰ করুণ ৰসান্ত নাট ইয়াত হৰ্ষান্তলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল; অৰাজক আহোম ৰাজ্য ৰাম-ৰাজ্যত পৰিণত হ'ল, শ্মশানৰ বুকুত সাত ৰঙৰ কাৰেং জিলিকি উঠিল।

ঐতিহাসিক নাটত গোহাঞি বৰুৱাই জনজাতীয় চৰিত্ৰ সমাৱেশ কৰি যি এটা নতুন ৰীতি স্থাপন কৰি থৈ গৈছে, পৰৱৰ্ত্তী প্ৰায়বোৰ এই শ্ৰেণীৰ নাটত তাৰ ছায়াৰূপ একোটি দেখিবলৈ পোৱা যায়। কলিতাৰ নাটত জপলু (নগা ল'ৰা), ৰেণু (জপলুৰ ভনীয়েক), জেমু (ৰেণুৰ সখীয়েক) এই শ্ৰেণীৰ ৰূপায়িত চৰিত্ৰ। ৰেণুৰ চৰিত্ৰত আছে উগ্ৰ সাহস, সৰলতা, ত্যাগ-ধৰ্মৰ সৰগী আদৰ্শ। গদাৰ প্ৰাণৰক্ষা হেতু তাই নিজৰ জীৱন তুচ্ছ কৰিছে। গদাক বিচাৰি বিচাৰি টহিলং কৰি ফুৰা শত্ৰু-সৈন্য অহা গম পাই তায়েহে পোনতে গদাক "বৈয়ামৰ মানু—বৈয়ামৰ মানু" বুলি ঠাৰে-চিয়াঁৰে পলাবলৈ ইঙ্গিত দিয়ে। দৈৱক্ৰমে আক্ৰমণ-কাৰীৰ কাঁড় গদাৰ দেহত নালাগি, ৰেণুৰ গাত লাগিল আৰু বেচেৰীয়ে চিৰদিনলৈ চকু মুদিলে। "বিদায় বিদায় মোৰ আশ্ৰয়ৰ স্থল—বিপদৰ বন্ধু মোৰ, অন্তিম বিদায়"—এইবুলি গদাই চকুপানী টুকিলে। 'গদাধৰ'ত গোহাঞি বৰুৱাই গদাৰ ভাবী সিংহাসন-লাভৰ ইঙ্গিত দিছে, গ'ৰখীয়া ল'ৰাইঁতে হাবি এখনত যেতিয়া তেওঁক ধেমালিৰ ছলতে ৰজা পাতে (২য় অঃ ২য় গৰ্ভাঙ্ক)। 'সতীৰ তেজ'ত পগলাৰ গীত আৰু বচনতো এনে এটা সূচনা আছে; তুলনীয়—

> "ৰজাৰ মূৰতে কলী কলী কলী ঐ
> সোণালী কিৰীটি কলী কলী কলী ঐ
> চকুতে টোপনি নাই কলী কলী কলী ঐ।"

"হেৰ' মই ৰজা নে ৰজাৰ ল'ৰা, তালৈকে পগলা হব লাগিছে?" (১ম অঃ ১ম দৃঃ)। কলিতাৰ নাট গদ্য-প্ৰধান, অমিত্ৰচ্ছন্দ নগণ্য; গোহাঞি বৰুৱাৰ নাট অমিত্ৰচ্ছন্দ প্ৰধান, গদ্য নামমাত্ৰ।

অগ্নি-পৰীক্ষা—ইয়াৰ কাহিনী শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই সীতা দেৱীৰ পাণি গ্ৰহণ কৰাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি অগ্নি-পৰীক্ষা পৰ্য্যন্ত। মূল আধাৰ-গ্ৰন্থ বাল্মীকি-ৰামায়ণ। মাথোন দুই-এটা দৃশ্যত (৩য়, ৪ৰ্থ) সংস্কৃত ভট্টিকাব্যৰ ছাঁৰ উমান পোৱা যায়; কৃত্তিবাসী ৰামায়ণৰ পৰশো ঠায়ে ঠায়ে নোহোৱা নহয়। চৰিত্ৰাৱলীৰ ভিতৰত বিভীষণৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰৰ বৈশিষ্ট্য আছে। গোটেই নাটখন ৰামায়ণ নহৈ, ৰামায়ণ-মূলক হোৱাত, কল্পনাৰ চৌৰোৰে দৰ্শক বা পাঠকৰ অন্তৰত লহৰ তোলে।

'নগৰৰ বিহুতলী' নাট্যকাৰৰ ভাষাত "পোহনীয়া কুকুৰৰ উনৈশ দিনৰ পিছৰ ৰচনা।" পিছৰখন তিনি-অঙ্কীয়া। দুয়োখনেই লঘু আৰু বাস্তৱ সমাজ-চিত্ৰ। 'কীচক-বধ'—তিনি অঙ্কীয়া প্ৰহসন, মহাভাৰতীয় কীচক-বধ আখ্যানৰ অৱলম্বনত আধুনিক যুগৰ কীচক সকলৰ ভাগ্য-গণনা। 'পৰাচিত' তিনি-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট।

লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা (১৮৯৮—১৯৩৪ খৃঃ)

তেজপুৰ-নিবাসী লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাই অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ সেৱা কৰিছিল, ৰাজনীতি ক্ষেত্ৰতো যথাসম্ভৱ আগভাগ লৈছিল, সমাজ-সেৱা কৰিছিল। সেই সময়ত অসমৰ কলেজত অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ অধ্যয়ন আৰু অধ্যাপন ব্যৱস্থা ভালদৰে নাই; অসমীয়া বিষয়ৰ এম্-এ শ্ৰেণী নাই; তেতিয়া কলেজৰ আই-এ (এফ্-এ) আৰু বি-এ শ্ৰেণীতো আজিকালিৰ দৰে অসমীয়া বিষয়টো অন্যান্য বিষয়ৰ নিচিনাকৈ অন্যতম বিষয় ('Elective' বা 'Second Language') ৰূপে লব নোৱাৰি। গতিকে তেওঁ বঙালী সাহিত্যতে এম্-এ 'পাছ' কৰি আধুনিক ভাষা-সাহিত্যৰ কিঞ্চিৎ জ্ঞান আহৰণ কৰি অসমীয়া সাহিত্য সেৱা কৰিছিল। গল্প, কবিতা, প্ৰবন্ধ আৰু চুটি নাটৰ যোগেদি 'আৱাহন' (১০২৮ ২৯ খৃঃ) আলোচনীৰ পাতত তেওঁৰ প্ৰথম সাহিত্যিক পৰিচয় পোৱা যায়। ইয়াত প্ৰকাশিত হোৱা তেওঁৰ গল্প, যেনে—'পখিলী', 'পৰাজয়', 'বিধৱাৰ ল'ৰা, 'মুন্না', 'গোৰাঁ', 'গল্প প্ৰয়াস' আদি; কবিতা, যেনে—'ঈশ্বৰ'; প্ৰবন্ধ, যেনে, 'কামৰূপ শাসনাৱলী' আদি। 'ব্যৰ্থতাৰ দান' তেওঁৰ শ্ৰেষ্ঠ গল্প-গ্ৰন্থ। তেতিয়া মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত সমগ্ৰ ভাৰত জুৰি অসহযোগ আন্দোলনৰ তুমুল আলোড়ন। স্বাধীনতা যুদ্ধৰ হুঙ্কাৰ ধ্বনিয়ে ডেকা লক্ষ্মীধৰৰ প্ৰাণ কঁপালে আৰু দলে দলে স্বেচ্ছাসেৱক বাহিনী লগত লৈ তেওঁ সংগ্ৰামত জপিয়াই পৰিল। বিপ্লৱ আছিল তেওঁৰ প্ৰাণৰ স্পন্দন। সাহিত্য, সমাজ, ৰাজনীতি কেউপিনে বিপ্লৱৰ ঢৌ তুলিলে তেওঁ। তেজপুৰৰ অন্যতম দেশ-সেৱক চন্দ্ৰনাথ শৰ্মা তেওঁৰ আছিল নিজে-দেখা আদৰ্শ আৰু কাৰ্য্যক্ষেত্ৰৰ উত্তম চানেকি। স্বাধীনতা-সংগ্ৰামত গা ঢালি দিয়াৰ বাবেই ১৯২১-২২ চনত তেওঁ এবাৰ কাৰাবৰণ কৰিব লগীয়া হয়। সেই সময়ৰ 'ইয়ং ইণ্ডিয়া' কাকতত ৰাজাগোপাল আচাৰিয়ে লক্ষ্মীধৰ আৰু তেওঁৰ সঙ্গী-সেৱাদল সম্পৰ্কে মন্তব্য কৰি যি এবাৰ কথা লিখিছিল, তাৰ মৰ্ম এই, "আসামৰ এই দল কৰ্মীৰ দৰে ভাৰতবৰ্ষৰ আন আন প্ৰদেশতো যদি একে কৰ্মী থাকে, আমাৰ স্বৰাজ পাওঁতে সৰহ দিন নেলাগে"। দুখৰ বিষয়, সংসাৰ ক্ষেত্ৰৰ দুৱাৰদলিত ভৰি দিয়েই লক্ষ্মীধৰে মাথোন একুৰি যোল বছৰ বয়সতে সংসাৰ এৰিলে; দ্বিতীয়াৰ জোনটিৰ দৰে দেখা দিয়েই কেনিবা লুকাল।

তেওঁৰ নাট্যাৱলী

শৃঙ্খল (১৯৩১ খৃঃ)
বিচাৰ ('৩৩)
হৃদয়ৰ মূল্য ('৩৬)—'আৱাহন' ১৮৫৮ শক
সতী জয়মতী কুঁৱৰী ('৩৬)—'আৱাহন' ১৮৫৮-৫৯ শক
আত্ম-সন্মান ('৩৬) " "
প্ৰজাপতিৰ ভুল ('৩৬) " "
ঘটোৎকচ (প্ৰথম প্ৰকাশ 'বাইজ' ? ; ২য় প্ৰকাশ 'দীপক' ১৮৮৮ শক, পুহমাহ)।
নিৰ্মলা ('৪২ ?)
দেশৰ কথা (?)
একলব্য (?)

ওপৰৰ তালিকালৈ চকু দিলে দেখা যায় তেওঁৰ সৰহখিনি নাট মৰণোত্তৰ প্ৰকাশ।

শৃঙ্খল—কমলা-জিতেন নামৰ মিলন-প্ৰয়াসী ডেকা-গাভৰু এহালৰ প্ৰেম-পটত নাটখনিৰ বস্তু দেহ স্থাপন কৰি বিৰহ-ব্যথিত যক্ষ্মাৰোগাক্ৰান্ত জিতেনৰ মৃত্যুত ইয়াৰ পৰিসমাপ্তি দেখুউৱা হৈছে। সমাজৰ চিৰাচৰিত লৌহ প্ৰাচীৰ ভেদ কৰিব নোৱাৰা হেতুকেই প্ৰেমৰ এই শোকাৱহ পৰিণাম। এই বিষয়ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী', 'ৰূপালীম', বেনুধৰ ৰাজখোৱাৰ 'সেউতী-কিৰণ' আদি নাটৰ সৈতে ইয়াৰ সাদৃশ্য চকুত পৰে।

হৃদয়ৰ মূল্য—(একাঙ্কিকা ; প্ৰকাশ স্থল—'আৱাহন' ১৮৫৮ শক, ৮ম বছৰ ৩য় সংখ্যা)

ৰায়চাহেব কমলেশ্বৰ ফুকন এজন ধনী-মানী-সম্ভ্ৰান্ত উচ্চাকাঙ্ক্ষী লোক, মাজে-সময়ে বিধান সভাৰ নিৰ্বাচন-প্ৰাৰ্থী হৈ গন্ধীটুপীয়া ভেম জুৰে ; কিন্তু মানুহজন চঞ্চল, কামুক, বুদ্ধিহীন। তেওঁৰ কৰ্মচাৰী নন্দেশ্বৰ শৰ্মা বাহ্যিক উচটাই জোল খোৱা বিধৰ মানুহ। কমলেশ্বৰৰ পুতেক কন্দৰ্প ; বিয়াৰ বয়স হৈছে, কিন্তু বিয়া কৰোৱা নাই। সিজনো পিতৃৱৎ চঞ্চল, কামুক। এইৰূপ চেলুকে লৈ নন্দই ৰায়চাহেবৰ ধনৰ ভাণ্ডাৰ লুটিবৰ এক অভিনৱ উপায় উদ্ভাৱন কৰে। চফিনা নামেৰে এজনী ৰূপহী খাছীয়ানী গাভৰুৰ সুকোমল অঙ্গ-পৰশনৰ লোভ দেখুৱাই, নন্দই কন্দৰ্পৰ মন আহৰণ কৰিলে আৰু ৰায়চাহেবৰ বঙলাত নি তাইক কন্দৰ্পৰ ৰক্ষিতা ৰূপে স্থাপন কৰি থৈ আহিল। বন্দবস্ত হ'ল, সংগোপন ব্যৱসায়ত যি

টকা পাব তাৰ এক অংশ নন্দৰ, এক অংশ তাইৰ। বঙলাত ল্যাচম্বিতে খাচীয়ানী গাভৰুৰ বসতি দেখিবলৈ পাই তেওঁ আচৰিত; ওলাই যাবলৈ বাৰে বাৰে কোৱা সত্ত্বেও নাযায়, মাথোন চকুত তেল দি কান্দি দেখুৱায় আৰু কয় যে নিতান্তই যদি ওলাই যাব লাগে, তাইক কুৰি হেজাৰ টকা দিব লাগিব। শেষত জানিবা দহ হেজাৰ টকাত কোনো মতে মান্তি হ'ল আৰু বঙলা ত্যাগ কৰিলে। নন্দৰ গুপুত উদ্দেশ্য সিদ্ধি হ'ল। ইয়াৰ বহুদিন আগতে মালতী নামৰ তিৰোতা এজনীকো ছল-চক্ৰান্ত কৰি নন্দই ৰায়চাহেবৰ সঙ্গিনী কৰি দি সিজনক বশ কৰি থৈছে।

একাঙ্কিকাখনিত নন্দ ধূৰ্ত্ত চৰিত্ৰ, ছুতলীয়া, পৰৰ মূৰত কঠাল ভাঙি খোৱা লোক। ৰায়চাহেব কমলেশ্বৰ চঞ্চল প্ৰকৃতিৰ, কামাৰ্ত্ত; নন্দৰ ভাষাত কব গ'লে, "কমল গাধ আৰু গাধক ঘোঁৰা কৰিব নোৱাৰি"।

সতী জয়মতী কুঁৱৰী—লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ এইখন নাট প্ৰকাশ হোৱাৰ আগত আমাৰ সাহিত্যত এই কাহিনী অৱলম্বন কৰি লিখা কেবাখনো নাট প্ৰকাশ হৈ গৈছে, যেনে গোহাঞিবৰুৱাৰ 'জয়মতী' (১৯০০ খৃঃ), 'গদাধৰ' (১৯০৭), বেজবৰুৱাৰ 'জয়মতী কুঁৱৰী' ('১৫), নকুল ভূঞাৰ 'গদাপাণিৰ শেষ সিদ্ধান্ত' ('২৩), দণ্ডি কলিতাৰ 'সতীৰ তেজ' ('৩৩), গণেশ গগৈৰ 'জেৰেঙাৰ সতী' (?)। কাহিনী পুৰণিকলীয়া হলেও, শৰ্মাৰ নাট্যশৈলীৰ কেইটামান বৈশিষ্ট্যই আমাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে—

জয়মতী নাটখনৰ কেন্দ্ৰ-চৰিত্ৰ, অথচ ইয়াত এই নামৰ কোনো চৰিত্ৰ নাই। পূৰ্ববৰ্ত্তী নাটবোৰত জয়মতী-সংক্ৰান্ত যেই কোনো কাহিনীতে নগা পাহাৰত গদাৰ আশ্ৰয় আৰু তাত নগা ডেকা-গাভৰুৰ সৈতে তেওঁৰ প্ৰেম-সুধা-পান আদি শৃঙ্গাৰ-ৰসোদ্দীপক দৃশ্য সংযোগ আছে। শৰ্মাৰ ৰচনাই এই সাত্তামপুৰুষীয়া এলান্ধু সোপাত হাতকে লগোৱা নাই। অইন কি, জয়মতী-কাহিনীৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ জয়মতীৰ নিষ্ঠুৰ নিৰ্য্যাতন-দৃশ্য পৰ্য্যন্ত তেওঁ বৰ্জন কৰিবলৈ কুণ্ঠা বোধ কৰা নাই। জয়মতীৰ শাস্তি, গদাপাণিৰ ৰণসজ্জা—এই সকলোবোৰ আনুষঙ্গিক কথা নেপথ্য-ঘটিত ৰূপে চৰিত্ৰৰ বচন-মাধ্যমত প্ৰকাশ কৰি নাট্যশৈলীৰ এটি অভিনৱ চানেকি স্থাপন কৰিছে। কাহিনী চমুকৰণৰ এনে এটা নীতি তাহানি বেজবৰুৱাই তেওঁৰ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' ('১৫) নাটখনত অৱলম্বন কৰিছিল। পূৰ্ববৰ্ত্তী নাটবোৰত নথকা লালুক-সোলা বুঢ়াগোহাঁইহ এই নাটৰ অন্যতম উজ্জ্বল চৰিত্ৰ। ল'ৰাৰজা চুলিকফাক পুতলা সদৃশৰূপে পৰিচালিত কৰি লালুকসোলাই শাসনত প্ৰায় একাধিপত্য বিস্তাৰ কৰিছে। জয়াক শাস্তি দিয়া বিষয়ত, এই নাটৰ মতে, ল'ৰা ৰজাৰ মত নাছিল, কেৱল লালুকৰ কথামতেহে এই নিৰ্দোষী অবলাৰ ওপৰত অমানুষিক নিৰ্য্যাতন

বিধান কৰা হয়। একমাত্র 'গায়িকা' এগৰাকীত বাদে ইয়াত কোনো নাৰী চৰিত্র নাই। এই 'গায়িকা'ৰ কাৰ্য্যও নগণ্য। নাটৰ আদি আৰু অন্তত গীত একোটি পৰিৱেশন কৰিয়েই তেওঁ অন্তৰ্দ্ধান হয়। দৰাচলতে নাটখন স্ত্রী-ভূমিকা-ৰহিত বুলিব পাৰি। অদৃশ্য চৰিত্র 'জয়মতী'ক নাট্যকাৰে ইয়াত 'গোসানী' আখ্যাৰে কেৰা-ঠাইতো বিভূষিতা কৰিছে। ই কালাতিক্রমণ দোষ। কিয়নো জয়াৰ মৃত্যুৰ পিছতহে জনসাধাৰণে তেওঁক 'সতী', 'সাধ্বী', 'গোসানী' আখ্যা দিছিল, জীৱিত অৱস্থাত নহয়। যি নামেৰে নাটখন নামাকৰণ কৰা হৈছে, সেই নামৰ কোনো চৰিত্র সন্নিৱিষ্ট নকৰি, অথচ কাহিনীৰ অন্তৰালত সেই চৰিত্রকে কেন্দ্র কৰি, নাট্য বস্তু স্থাপন-শৈলীৰ বাবে অইন এখন উল্লেখ-যোগ্য নাট বেজবৰুৱাৰ 'গদাধৰ ৰজা' (১৯১৮ খৃঃ) একাঙ্কিকা।

আত্ম-সম্মান—চন্দ্রকুমাৰে ককায়েকৰ ৰোগ চিকিৎসাৰ বাবে ডাক্তৰ ফুকনক আনে, কিন্তু ন-বোৱেকে কবিৰাজী চিকিৎসাৰহে পক্ষপাতী আৰু সেইমতেই ডাক্তৰ ফুকনৰ অনুমতি লৈ ডাক্তৰী চিকিৎসাৰ বদলি কবিৰাজী চিকিৎসাৰ আশ্রয় লয় আৰু ৰোগীয়ে আৰোগ্য লাভ কৰে। কিছুদিনৰ পিছত ককায়েকৰ ল'ৰা এটাৰ কলেৰা হয় আৰু প্রথমতে চন্দ্রকুমাৰে গৈ ডাঃ ফুকনক চিকিৎসাৰ বাবে আহ্বান কৰে, কিন্তু এইবাৰ ফুকন নাহিল। তেওঁ কয়, সিবাৰ তেওঁক নি ডাক্তৰী চিকিৎসা এৰি কবিৰাজ লগাই তেওঁৰ আত্ম-সম্মান হানি কৰিছে; এইবাৰ তেওঁ কেতিয়াও নাযায়। তেতিয়া ডাঃ শইকীয়া নামৰ অইন এজনক আনি কলেৰাৰ চিকিৎসা কৰা হ'ল।

ডাক্তৰী ব্যৱসায়-জীৱী লোকৰ চৰিত্রাঙ্কনেই নাটখনিৰ মূল উদ্দেশ্য। ডাঃ ফুকনে অৰ্থলাভৰ মোহত অন্ধ, তেওঁক মানুহ নালাগে, টকাহে লাগে; ডাঃ শইকীয়া এওঁৰ ঠিক বিপৰীত। তেওঁ মানুহৰ জীৱনৰ মূল্য বুজে, তেওঁ দয়াৰ আধাৰ, সহৃদয়, সহানুভূতিশীল উদাৰ ব্যক্তি। সামান্য অৰ্থলোভৰ মায়াত বন্দী হৈ তেওঁ মানুহৰ প্রতি মানুহৰ কৰ্ত্তব্য পাহৰি নাযায়। আত্ম-সম্মান-লাঘৱৰ দোহাই দি ডাঃ ফুকনৰ দৰে তেওঁ মনুষ্যত্ব বৰ্জন নকৰে।

প্রজাপতিৰ ভুল—শশধৰ এখন মাইনৰ স্কুলৰ হেড মাষ্টৰ, সাহিত্যিক নাম লৈ আধুনিক গল্প-উপন্যাসৰ বিৰুদ্ধে ওকালতি কৰি ফুৰে আৰু তথাকথিত গধুৰ প্রবন্ধ লিখি যশস্যাৰ ভিখাৰী হয়, লগে লগে হাকিম খাউণ্ডৰ গাভৰু জীয়েক ঊষাৰ সান্নিধ্য সুখ-লাভ কৰিবলৈ মতলীয়া হয়। ঊষাই আকৌ সিজনৰ নামকে শুনেনে। খাউণ্ডৰ পুতেক যতীন গল্প-উপন্যাস ৰচনা-শৈলীত নিপুণ আৰু এই যতীনৰ ৰচনাৰ বিৰুদ্ধেই মূৰ্খ শশধৰে খাউণ্ড ঊষাৰ আগত বিমান পাৰে অপপ্রচাৰ কৰে; দুৰ্ভাগ্যই

নাজানে যে যতীন তেওঁলোকৰ ঘৰৰে যশস্বী গল্পশিল্পী। শশধৰৰ নগৰীয়া-সমনীয়া শিক্ষক আৰু বন্ধুবৰ্গ তেওঁক গছত তুলি শুৰি কটা বিধৰ লোক। এদিন এক শুভাশুভ লগ্নত এই বন্ধুবান্ধৱ দলে তেওঁক উষা-হৰণৰ টালুকি-ভালুকি দেখুৱাই হাকিমৰ ঘৰত উপস্থিত কৰালে। কিন্তু বিধিৰ বিধান! উষা আইদেৱে স্ব-ইচ্ছাতে গুৰু-গম্ভীৰ বচনেৰে তেওঁৰ পাণি-প্ৰাৰ্থী বেচাৰা শশধৰ মাষ্টৰক চেঙা তেল দিলে। মাষ্টৰ বাবু যেঁচাটো যেন হৈ উলটি শুচি গ'ল; প্ৰজাপতিৰ ভুল ধৰা পৰিল।

নাটখনিত শশধৰ পৃথিবীৰ "অষ্টম আশ্চৰ্য্য বস্তু"; অৰ্দ্ধশিক্ষিত ব্যক্তি, অতি চঞ্চল, নিৰ্বোধ, হাবাং। খাউণ্ড উচ্চ শিক্ষিত লোক, কিন্তু বয়সত বুঢ়া হোৱা গতিকে, যেই সেই কথাকে খিতাতে পাহৰি পেলায়, কিবাটোৰ ঠাইত কিবাটো কৰি, ঘনে ঘনে হাঁহিয়তাৰ পাত্ৰ হৈ পৰে। উষা আধুনিক সমাজৰ বুদ্ধিমতী ছোৱালী, নিৰ্ভীক, স্পষ্টবাদিনী।

ঘটোৎকচ (তিনি দৃশ্য-সম্পন্ন একাঙ্কিকা)—কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণক্ষেত্ৰলৈ যোৱাৰ আগদিনাখন ঘটোৎকচৰ মুখত মাতৃভূমিৰ প্ৰতি বন্দনা-বচন আৰু ভীম-ঘটোৎকচৰ মাজত হোৱা আলাপ-দৃশ্য এটি নাট্যকাহিনীৰ 'মুখ' ৰূপে উপস্থাপিত কৰা হৈছে। কথাপ্ৰসঙ্গত ঘটোৎকচে কয়, তেওঁৰ মাতৃ হিড়িম্বাই হেনো তেওঁক কুৰুক্ষেত্ৰ-ৰণক্ষেত্ৰত মৃত্যু-শয্যা ৰচনা কৰিবলৈ উপদেশ দিছে। পুত্ৰৰ প্ৰতি মাতৃৰ এনে নিষ্ঠুৰ আকস্মিক উপদেশত ভীম প্ৰথমতে আচৰিত হয়, পিছ মুহূৰ্ত্ততে তেওঁৰ ক্ষত্ৰিয় দেহাটোৰ শিৰাই শিৰাই তেজ উথলি উঠে আৰু হিড়িম্বাৰ আজ্ঞা সমৰ্থন কৰি পুত্ৰক উৎসাহিত কৰে। দ্বিতীয়-তৃতীয় দৃশ্য কুৰুক্ষেত্ৰ-ৰণক্ষেত্ৰৰ প্ৰান্ত দেশ। শিশু-বীৰ ঘটোৎকচৰ অদ্ভূত ৰণ-কৌশল দেখি সকলো স্তম্ভিত; শেষত কৰ্ণৰ একাঘ্নী বাণেৰে এই শিশু-বীৰক বধ কৰা হয়।

মূল কাহিনীত মৌলিকত্ব একো নাই, কিন্তু ঘটোৎকচৰ চৰিত্ৰত আছে। এই বীৰপুত্ৰ মাতৃভক্ত, স্বদেশপ্ৰেমিক। ৰণ-যাত্ৰাৰ আগমুহূৰ্ত্তত তেওঁ প্ৰাগ্‌জ্যোতিষৰ ৰণ-পণ্ডিত পাণ্ডিত্য-মণ্ডিত প্ৰজাবৃন্দৰ প্ৰতি স্তুতি-নতি জনায় আৰু মাতৃ-আদেশ শিৰোধাৰ্য্য কৰি ৰণক্ষেত্ৰত আবিৰ্ভাৱ হয়। মাতৃভূমিৰ প্ৰতি বন্দনা-গীতি তেওঁৰ 'জয়মতী কুঁৱৰী' নাটতো আছে আৰু এই ৰীতিৰ প্ৰতি তেওঁৰ মোহ বিশেষ। কাহিনী সঙ্কুচিত কৰা বিষয়তো দুয়োখনতে নাট্যকাৰৰ কৌশল একেভাবেই পৰিলক্ষিত হয়। জয়মতীৰ বধ-দৃশ্য বৰ্জন কৰাৰ দৰে ইয়াতো ঘটোৎকচৰ বধ-দৃশ্য বৰ্জন কৰি সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্ৰৰ নিয়ম ৰক্ষা কৰিছে।

নিৰ্মলা (১৯৪২ ?)—'নিৰ্মলা' ৰচনাৰ পটভূমিত আছে নাট্যকাৰৰ ব্যক্তি-

কেন্দ্রিক এটি বিষাদৰ সুৰ, এটি তপত হুমুনিয়াহ। কালৰ কুটিল নীতিত সেই দিনত বিধৱা-বিৱাহ নিষিদ্ধ, অথচ বাল্য-বিৱাহ বিধিবদ্ধ। এনে বিধি-বিধানৰ বেহুত পৰিয়েই লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ ভাগিনী ছোৱালী পূর্ণদা দেৱী অপূর্ণ বয়সতে বিধৱা হয় আৰু আজীৱন বৈধব্য ব্রতৰ নিকাৰ ভুঞ্জি দিন কটাব লগীয়াত পৰে। সাহিত্যিক মোমায়েকৰ অশ্রু-নীৰেৰে ৰঞ্জিত এই 'নির্মলা' তাৰেই প্রতিধ্বনি। ১৯২৪-২৬ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত নাটখনি ৰচিত হয়। সেই দিনত পাঠ্যপুথি অবিহনে অসমীয়া কোনো কিতাপৰে চাহিদা নাছিল গতিকে 'নির্মলা' ছপা কৰা নহ'ল। কিন্তু মৃত্যুৰ আগতে শৰ্মাই তেওঁৰ সমগ্র ৰচনাৱলীৰ প্রকাশৰ ভাৰ জীৱনচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ হাতত গটাই যায় (জীৱনচন্দ্ৰ, চাৰিআলি, দৰং)। '৪২ চন পর্য্যন্ত নানা আহুকাল হেতুকে ইয়াৰ প্রকাশ কার্য্য হাতত লোৱা নহৈছিল। এনেতে দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ ৰণভেৰী বাজি উঠিল। জনসাধাৰণৰ ঘৰ-দুৱাৰ খানাতালাচ হব ধৰিলে। দুৰ্ভাগ্যক্রমে এই তালাচীৰ তাড়নাত শৰ্মা-ৰচিত 'অনাগতৰ অভিশাপ' নামেৰে এখন গল্প-পুথি চিৰকাললৈ লুপ্ত হ'ল। সিঁচৰিত কাগজৰ মাজৰ পৰা 'নির্মলা' কোনোমতে উদ্ধাৰ হ'ল।

ইয়াৰ আগতে গুণাভিৰামৰ 'ৰামনৱমী নাটক'ত (১৮৫৮ ? ১৮৭০) ব্রাহ্মণ-কন্যাৰ বিধৱা-বিৱাহ সমর্থন কৰা হৈছিল, মাধৱ শৰ্মাৰ 'নৱযুগ'ত (১৯২৫) ব্রাহ্মণ-কন্যাৰ বাল্যবিৱাহৰ বিপক্ষে মন্তব্য প্রচাৰ কৰা হৈছিল। 'নির্মলা'ৰ উদ্ভৱ এই নাট্যবস্তু-দেহ-দ্বয়ৰ সন্ধিস্থলত।

কোনোবা এক পতিহীনা যোগত এক বুঢ়া বামুণৰ সৈতে অকুমাৰী ব্রাহ্মণ-কন্যা নির্মলাৰ লগুণ-গাঁঠি সম্বন্ধ ঘটিল। বেচাৰী পুষ্পিতা হোৱাৰ আগতে বৃদ্ধ স্বামীয়ে ইহধাম ত্যাগ কৰিলে। মাক-বাপেকে গৃহ-শিক্ষক এজনৰ যোগেদি তাইৰ লিখা-পঢ়া শিকাৰ এটা সুবিধা কৰি দিলে। এক অজান মুহূৰ্ত্তত প্রকৃতিৰ ৰ'দ-কাচলিত গৃহ-শিক্ষক পদ্মকান্তক প্রণয়ৰ এনাজৰি এগছিয়ে নির্মলাৰ সৈতে বান্ধি পেলালে। দুয়োৰে মনৰ গোপন কথাটি সমাজৰ মাজত প্রচাৰিত হবলৈ সৰহ দিন নেলাগিল। ফলত, ডেকা-গাভৰুৰ ৰঙা-নীলা মিলন-পথটোত হেঙাৰ পৰিল। নায়ক-নায়িকাই আত্মহত্যা কৰিলে, তথাপিও হেঙাৰ নেভাগিল।

ই এখন পাৰিৱাৰিক বিষাদাত্মক নাট। অৱস্থাৰ লগত নায়ক-নায়িকাৰ নির্ভীক সংগ্রামত কৰুণ ৰসৰ আধাৰ নির্মিত হৈছে। বৈধব্য-যন্ত্রণা-ভোগ নির্মলাৰ নিয়তিৰ কার্য্য, দুৰ্ভাগ্যৰ ফল। কিন্তু আত্ম-সম্মান ৰক্ষাৰ বাবে চলিত সমাজ-ৰীতিৰ বিপক্ষে থিয় দি, নির্মলাৰ পিতাক বৰুৱাই জীয়েকৰ শিক্ষাৰ বাবে গৃহ-শিক্ষক নিযুক্ত কৰাত, কৰুণ ৰসৰ প্রথম উৎস; দ্বিতীয়তে, গৃহ-শিক্ষক পদ্ম আৰু নির্মলাৰ প্রণয়-পাশ-

বন্ধনত করুণ ৰসৰ দ্বিতীয় উৎস ; ব্ৰাহ্মণ সমাজৰ কঠোৰ আদেশকো লঙ্ঘন কৰি উঠন গাভৰুক পিতৃ-গৃহত আবদ্ধ কৰি ৰখাত করুণ ৰসৰ তৃতীয় উৎস দেখা যায়। ইপিনে নায়ক পদ্মকান্তই 'বাল্য-বিৱাহ-নিবাৰণী' সভা পাতি নিৰ্মলাৰ পৱিত্ৰতা ৰক্ষাৰ বাবে যি অহোপুৰুষাৰ্থ কৰিছে—এই প্ৰতিটো বিষয়লৈ সাধাৰণীকৰণ ব্যাপাৰৰ যোগেদি আমাৰ সমৰ্থন-সহানুভূতি জাগ্ৰত হয়, অথচ, ঔচিত্য আৰু বিবেক-বুদ্ধিক নেওচা দি লোকাচাৰ-প্ৰভাৱত অবাঞ্ছিত অঘটন ঘটিল, একাধিক ব্যক্তিৰ সকৰুণ সলিল-সমাধি হ'ল—নিৰ্মলা, পদ্ম-ৰুক্মা (নায়ক-নায়িকা)ৰ ; আনুষঙ্গিক কাহিনীৰ উপনায়ক মহেশ্বৰ নিৰ্মলাৰ হাতত নিহত হ'ল। অৱস্থাৰ লগত সংগ্ৰাম কৰি কোনোজন সংসাৰ-ধৰ্মীয়ে নিজৰ ধৰ্ম ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰিলে। শেষত মৃত্যু অবিহনে শান্তিৰ স্থল নোহোৱা হ'ল। করুণ ৰসধাৰা প্ৰৱাহিত হ'ল।

দেশৰ কথা ঃ—ঘনশ্যাম দত্ত এম্-এল্ চিৰ (Member Legislative Council) গাভৰু গ্ৰেজুয়েট জীয়েক হেমীৰ প্ৰেম-পাশ-বদ্ধ আনন্দ উকীল প্ৰথমতে এজন খ্যাতনামা কংগ্ৰেছ কৰ্মী, কিন্তু শেষত হেমী, তথা ঘনশ্যামৰ, মন জুৰাবলৈকে কংগ্ৰেছ দল ত্যাগ কৰি বিৰোধী দলত অন্তৰ্ভুক্ত হ'ল আৰু এদিন কংগ্ৰেছ দলৰ সভা এখনত যোগ দি পুলিছৰ হাতত নিষ্ঠুৰ ভাবে আহত হৈ ডাক্তৰখানাত মৃত্যু-মুখত পৰিল। অন্তিম মুহূৰ্ত্তত তেওঁৰ সপোন-তুলালী হেমী আহি তেওঁৰ অন্তিম শয্যাত ফুল ছটিয়াই অতদিনে হিয়াৰ গোপন কক্ষত সাঁচি থোৱা প্ৰেম-পৰিমল একণি যাচিলেহি।

পাঁচ-দৃশ্য-সম্পন্ন এই একাঙ্কিকাখন দেখাত প্ৰচাৰ-ধৰ্মী, ভাৰতবৰ্ষৰ স্বাধীনতা-পূৰ্ব যুগৰ দেশ-কৰ্মীৰ জীৱনৰ এক বাস্তৱ চিত্ৰ ; কিন্তু প্ৰকৃততে ই প্ৰেম-মদিৰাত আসক্ত চঞ্চল দেশকৰ্মীৰ পিছল মনটিৰ চাঁচি উঠা চিত্ৰহে। নায়ক আনন্দ আৰু নায়িকা হেমীৰ প্ৰেমৰ এনাজৰি ডালত নাট্যকাৰে এই ক্ষুদ্ৰ কাহিনী ভাগ ভৰি, প্ৰসঙ্গ-ক্ৰমে অসমত সুকীয়া বিশ্ববিদ্যালয়, সুকীয়া "চিফ্ কোৰ্ট" আদিৰ আৱশ্যকতা দেখুৱাইছে। আনন্দই কয়, "এই দেশৰ শাসন এদিন প্ৰজাৰ প্ৰতিনিধিৰ হাতলৈ আহিব বুলি যেনেকৈ কংগ্ৰেছ আন্দোলন চলাইছো, তেনেকৈ বিশ্ববিদ্যালয় আৰু চিফ্ কোৰ্টৰ আন্দোলন চলোৱা উচিত" (৩য় দৃশ্য)। কাহিনী ভাগ অতি চমু হোৱা বাবে, নাটখনৰ কোনোটো চৰিত্ৰৰে পূৰ্ণ বিকাশ হোৱা নাই। একমাত্ৰ আনন্দৰ চৰিত্ৰত চৰিত্ৰাঙ্কনৰ আভাস আছে। হেমীৰ সৈতে ঘটি উঠা তেওঁৰ প্ৰণয়ৰ সন্ধানকণ জানিবলৈও এখুদমান দৃশ্য এটা অবিহনে প্ৰকাশ্য আলাপ কেনিও নাই ; অথচ এই অন্তঃসলিলা-প্ৰেম-কণিকাই আনন্দৰ কৰ্মজীৱনৰ সোঁতাত ঢৌ তুলি খলক্ লগায়। আকৌ আনন্দৰ যোগেদি দেশ-প্ৰাণ লক্ষীধৰে ইয়াবে এঠাইত কৈছে—"অসম মৰিলে আমিও মৰিম।"

লক্ষ্মীধৰৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ—

তেওঁৰ সৰহভাগ নাট সামাজিক ('সতী জয়মতী কুঁৱৰী' আৰু 'ঘটোৎকচ' বাদে বাকী কেইখন সামাজিক)।

শিক্ষিত সম্ভ্ৰান্ত পৰিয়ালত সততে চকুত পৰা প্ৰণয়-সংক্ৰান্ত কাহিনীয়েই তেওঁৰ সামাজিক নাটবোৰৰ ভিত্তি। একো একোজন দুষ্ট-লম্পট বা শঠ-প্ৰবঞ্চক চৰিত্ৰক মিলনৰ ঘটক ৰূপে ৰাখি বা বিচ্ছেদ-বিধায়কৰূপে সৃষ্টি কৰি তেওঁ প্ৰণয়-কাহিনীৰ ৰস মন্থন কৰি উলিয়ায়।

তেওঁৰ কল্পিত প্ৰেম-হাটৰ প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰূপী নায়ক-নায়িকা-দম্পতিয়ে প্ৰায়েই বিৰহ-বিচ্ছেদ অথবা অপূৰ্ণ বাসনাত জীৱন পাত কৰিব লগীয়া হয়। ['শৃঙ্খল'ত কমলা-জিতেন, 'হৃদয়ৰ মূল্য'ত চফিনা-কন্দৰ্প, 'প্ৰজাপতিৰ ভুল'ত উষা-শশধৰ, 'নিৰ্মলা'ত 'নিৰ্মলা-পদ্ম' এই প্ৰসঙ্গত দ্ৰষ্টব্য ; 'হৃদয়ৰ মূল্য'ত কন্দৰ্প মিলন-ঘটকৰূপে দুষ্টৰ শিৰোমণি]।

অল্প পৰিধিত বিস্তৰ ঘটনা সমাৱেশ তেওঁৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য।

বিংশ শতিকাৰ চতুৰ্থ দশক পৰ্য্যন্ত ৰচিত প্ৰায়বোৰ নাটতেই নাট্যবিনোদ সৃষ্টিৰ বাবে সঙ্গীত, ছন্দবদ্ধ বচন, ভাষান্তৰ মাধ্যম-গ্ৰহণ (যেনে, হিন্দী, ইংৰাজী, বঙলা, বিবিধ দোৱান)—এনেবোৰ আনুপূৰ্বিক ৰীতি তেওঁ প্ৰায়েই বৰ্জন কৰিছে। [সুদীৰ্ঘ 'নিৰ্মলা' নাটখনত ৰাইজীৰ মুখত এটা মাথোন বঙালী গীত ৩য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ, 'সতী জয়মতী কুঁৱৰী'ৰ আদি আৰু অন্তত 'গায়িকা'ৰ মুখত মাথোন একোফাকি গীত, 'ঘটোৎকচ'ৰ আদিতে এটা মাথোন বন্দনা-গীত, 'দেশৰ কথা'ত হেমীৰ মুখত এটা মাথোন গীত দিয়া হৈছে]।

সহজ সৰল কথিত অসমীয়া তেওঁৰ নাটবোৰৰ প্ৰকাশ মাধ্যম।

তেওঁ একাধিক একাঙ্কিকা ৰচনা কৰিছে, কিন্তু একেটা দৃশ্যত কোনোখনেই সমাপ্ত হোৱা নাই। প্ৰতিখনেই একাধিক দৃশ্য-সংযুত।

আধুনিক একাঙ্কিকা-ক্ষেত্ৰত লক্ষ্মীধৰ—

অসমীয়া সাহিত্য সমালোচনা ক্ষেত্ৰৰ একাঙ্কিকা-প্ৰসঙ্গত আজি লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাক আধুনিক একাঙ্কিকাৰ "পথপ্ৰদৰ্শক," "অগ্ৰণী" বুলি বহুতে মত প্ৰকাশ কৰিছে। কিন্তু লক্ষ্মীধৰৰ একাঙ্কিকাৰ ভূমি চাহ নৌ হওঁতেই আমাৰ সাহিত্যত কেবাখনো একাঙ্কিকাই মূৰ জিলিকাই দেখা দিছিল। প্ৰকাশ-কাল অনুসৰি ভাবে কেইখনৰ নাম তলত দিয়া হ'ল—

পৰীক্ষা (১৯০৮)—শৰৎ চন্দ্ৰ গোস্বামী

দেৱযানী ('১১)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা

কপিলা-সংবাদ ('১১)—সুদর্শন শৰ্মন [পৰৱৰ্ত্তী উপচ্ছেদ 'অ,শে-পাশে' এঃ]
নোমল, পাঁচনি, চিকৰপতি-নিকৰপতি ('১৩)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা
গদাধৰ ৰজা ('১৮)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা ['বাঁহী' ১৮৪০ শক ; '৬৬ চনত সুকীয়া কিতাপ আকাৰত প্ৰকাশ]
বিশ্বনাট্য ('২০)—অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী ['চেতনা' ১ম বছৰ]
পুনৰ্জন্ম ('২১)—দীন মেধি ['চেতনা' ২য় বছৰ]
বিপ্লৱৰ শেষ ('২২)—ৰমেশচন্দ্ৰ চৌধুৰী ['চেতনা' ১৮৪৫ শক]
মাতৃ-মঙ্গল ('২৪)—অতুল হাজৰিকা ['চেতনা' ১৮৪৬ শক]
কানাই ধেমালি ('২৫)—হৰিনাৰায়ণ দত্তবৰুৱা
বভ্ৰুবাহন (,২৯)—থানেশ্বৰ হাজৰিকা ['বাঁহী' ১৮৫১ শক]

ওপৰৰ নাটবোৰৰ প্ৰকাশ-কাল ১৯২৯ চনৰ আগতে অৰ্থাৎ 'আৱাহন' প্ৰকাশৰ আগতে। লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ কেবাখন নাট প্ৰথমতে 'আৱাহন'ত প্ৰকাশ হয় অৰ্থাৎ '২৯ চনৰ পিছত; প্ৰায়বোৰেই মৰণোত্তৰ প্ৰকাশ অৰ্থাৎ '৩৪ চনৰ পিছৰ। তেওঁৰ 'প্ৰজাপতিৰ ভুল' নামৰ নাটখন অসমীয়া একাঙ্কিকাৰ পথ-প্ৰদৰ্শক বা প্ৰথম বুলি কেবাজন সাহিত্যিকে কেবা ঠাইত কেবা প্ৰসঙ্গত উল্লেখ কৰি গৈছে। কিন্তু এইখন প্ৰকৃততে দুই-অঙ্কীয়া নাটহে; আৰু ওপৰৰ তালিকাখনলৈ মন কৰিলে, তেওঁ একাঙ্কিকাৰ পথ-প্ৰদৰ্শক বুলি কবলৈ ওঠকে লবাব নোৱাৰি।

আজি পৰিমিত শৰ্মাৰ নামত যি কেইখন প্ৰকাশিত নাটৰ সন্ধান পোৱা গৈছে, তাৰ ভিতৰত একাধিক অঙ্ক-বিশিষ্ট নাটৰ সংখ্যাহে সৰহ, একাঙ্ক কম। এনে স্থলত, তেওঁক অসমীয়া একাঙ্কিকা-ক্ষেত্ৰত অগ্ৰাধিকাৰ কেনেকৈ দিব পাৰি? একাঙ্কিকাই তেওঁৰ তুলিকাৰ কোমল পৰশত থৰক্-বৰক্‌কৈ থিয়-দণ্ডা দিব পাৰিছিল মুঠেই, গা টঙাবলৈ নেপালে। সেইদৰে গল্প-সাহিত্যয়ো তেওঁৰ হাতৰ খজুৰতিকে মাৰিব নোৱাৰিলে। তথাপিও, একাঙ্কিকাতকৈ গল্প-সাহিত্যতেই, বৰঞ্চ, তেওঁৰ কীৰ্ত্তি বেছি ব্যাপক। তেওঁৰ 'ব্যৰ্থতাৰ দান' আৰু 'চিৰাজ' গল্প-সমূহে পৰৱৰ্ত্তী কেবাজনো গল্প-লেখক আৰু নাট্যকাৰক ৰচনা-ৰীতিত আৰু বিষয়-বস্তু-আহৰণত প্ৰেৰণা যোগাইছে। নৱ বৰুৱাৰ 'চিৰাজ' এই গল্পৰে নাটকীয় ৰূপ (অপ্ৰকাশিত); শিৱসাগৰত অভিনীত হৈছিল; অসমীয়া কথা-ছবি 'চিৰাজ'খনো এই গল্পৰেই দৃশ্য চিত্ৰ। কিন্তু তেওঁৰ একাঙ্কিকাৰ প্ৰভাৱ কিমান দূৰ ব্যাপক হৈছিল জনা নাযায়; সেইবোৰৰ অভিনয়ৰ সন্ধান পোৱা নাযায়, পৰৱৰ্ত্তী ৰচনাবোৰত তাৰ স্পষ্ট প্ৰভাৱ নাই। সুদীৰ্ঘ গহীন নাট অভিনয়ৰ পিছত লঘু চিত্ৰ-সম্বলিত ধেমেলীয়া নাট একোখন অভিনয় কৰা সেই সময়ৰ এটা সাধাৰণ ৰীতি আছিল। এই উদ্দেশ্যে তালেমান একাঙ্কিকা

ৰচিত হৈছিল। এইবোৰ একো একোটা ধেমেলীয়া কাল্পনিক চিত্র। শর্মাৰ সমস্যা-মূলক চিত্রৰ স্থান তাত পাবলৈ নাই। সভা-সমিতিবোৰত আবৃত্তিৰ বাবেও সেই সময়ত কিছুমান চুটি হাস্যৰসাত্মক নাটকীয় দৃশ্য আৰু একাঙ্কিকা-সদৃশ নাট ৰচনা কৰা হৈছিল। তাত শর্মাৰ নাট্যাৱলীৰ কোনো প্রভাৱ নাই। এইবোৰ বহুতো নবীন-প্রবীণ লেখকৰ একেবাৰে নতুন ধৰণৰ গদ্য, পদ্য বা গদ্য-পদ্য-মিশ্রিত বিবিধ আকৃতি-প্রকৃতি-সম্পন্ন নাট্য নির্বন্ধ।

কামাখ্যা ঠাকুৰ

বেউলা (১৯৩৩); বানপানী ('৩৪)

কামাখ্যা ঠাকুৰ বি-এ. বি-টি. অৱসৰ-প্রাপ্ত শিক্ষক, আজীৱন শিক্ষা-সাহিত্য-ব্রতী, কলাকুশল শিল্পী। নাট্যকাৰ স্বৰূপে তেওঁৰ যিখিনি কৃতিত্ব, অভিনেতা স্বৰূপে তাতকৈ বহুত বেছি। এসময়ত তেওঁ 'মিচৰ কুমাৰী' নাটত 'আবন' চৰিত্রত, 'ৰঞ্জিত সিংহ'ত নাম-ভূমিকাত, 'বদন বৰফুকন' কথাছবিতো নাম-ভূমিকাত অৱতীর্ণ হৈ খ্যাতি অর্জন কৰে। প্রৌঢ় বয়সতো চেঙেলীয়াৰ উদ্যম আৰু উৎসাহী মনটোৱে তেওঁক আজীৱন সমাজসেৱী ৰূপে প্রতিষ্ঠা কৰিছে।

ওপৰত নাম দিয়া নাট দুখনৰ ভিতৰত 'বেউলা' পাঁচ-অঙ্কীয়া পূর্ণাঙ্গ নাট, 'বানপানী' ছয়-দৃশ্য-সম্পন্ন ক্ষুদ্র একাঙ্কিকা। আজীৱন শিক্ষাসেৱী, সমাজসেৱী, সুনিপুণ অভিনেতা ঠাকুৰ দেৱৰ 'বেউলা' অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ উৎকৃষ্ট অৱদান। ইয়াৰ আগতে 'বেউলা' আখ্যান লৈ অসমীয়া সাহিত্যত দুখন নাট প্রকাশিত হৈ গৈছে—কমলেশ্বৰ চলিহাৰ 'চাঁদ-সদাগৰ' (১৯৩০), অতুল হাজৰিকাৰ 'বেউলা' (ৰচনা ১৯২৩, প্রথম প্রকাশ ১৯৩৩)। চলিহাৰ 'চাঁদ-সদাগৰ' অসম্পূর্ণ নাট। হাজৰিকাৰ নাট প্রথম বছৰ 'আৱাহন'ত (১৯২৯) প্রকাশিত হৈছিল। ৰচনাৰ কালৰ পৰা হাজৰিকাৰ নাটখন প্রথম হলেও, ঠাকুৰৰ নাটত ইয়াৰ প্রভাৱ একো নাই। মাথোন উপাদান সংগ্রহৰ মূল পুথিবোৰ একে হোৱা বাবে, ঠায়ে ঠায়ে কাহিনী-ভাগৰ কিছু অনিবার্য্য সাদৃশ্য আছে। কাহিনীৰ মূল বৈসাদৃশ্যৰ ভিতৰত হাজৰিকাৰ নাট বেউলা-লক্ষীন্দাৰৰ জন্মৰ আগৰ পৰাই আৰম্ভ কৰা হৈছে আৰু ই পুৰাণ ৰচনা-ৰীতিৰ ধাৰা অনুকৰণ কৰি, কাহিনীৰ নিষ্প্রয়োজনীয় অংশ কেতবোৰকো দাঙি ধৰি, কিছু আমনি-লগা কৰিছে। ঠাকুৰৰ ৰচনা সংযত হোৱা বাবে এই বিষয়ত মুঠেই আমনি-লগা হোৱা নাই। কাব্যিক ৰচনা-ৰীতিয়ে হাজৰিকাৰ নাটত ঠায়ে ঠায়ে যি ভাব-বিলাসৰ সৃষ্টি কৰিছে, ঠাকুৰৰ নাটত নাট্য-কলা ৰীতিয়ে সেই অভাৱ নাট্য-সুলভ পৰিৱেশেৰে ভালেখিনি দূৰ কৰিছে,—যেনে—হাজৰিকাৰ নাটৰ ২য় অঙ্ক ৮ম

দৰ্শনত বেউলাই তটিনীৰ পাৰত থিয় হৈ পানীত মালা এধাৰ উটুৱাই দিয়ে, লক্ষীন্দাৰে মালা তুলি লৈ, মন্ত্ৰ-মুগ্ধ হৈ, হাতত পানীৰ ঘাগৰী লৈ, বেউলাৰ পিনে চাই চাই, ভাব-মতলীয়া হয়। প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ পূৰ্ব্বৰাগ-সূচিত এনে দৃশ্য আধুনিক কলা-কৌশল-সঙ্গত। সেয়েহে বোধহয় লক্ষীন্দাৰে ক'লে—"ক্ষন্তেকলৈ হলেও নন্দনৰ বিনন্দ ৰাজ্যত বিচৰণ কৰিলো। পৃথিবীৰ মানুহ। তোক ইয়াতকৈ বেছি আৰু কি লাগে।" ঠাকুৰৰ বেউলা আজলী ছোৱালী, নিছলা সৰল মতি। লক্ষীন্দাৰৰ সৈতে বিয়াহ-বন্ধনৰ ব্যৱস্থা হৈ যোৱাৰ পিছত তেওঁ সখীয়েকহঁতৰ সৈতে সীতা-সাবিত্ৰী আদি সতীৰ কাহিনী-সংযুক্ত আলাপ কৰাহে শুনা যায় (৩য় অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)। দুই গৰাকি নাট্যকাৰেই চন্দ্ৰধৰ শিৱভক্ত হলেও, হাজৰিকাৰ নাটত তেওঁক দেশভক্ত ৰূপেও পৰিচয় পোৱা যায়। পদ্মাৱতীক তেওঁ বাওঁহাতেৰে পাছফালে বেলপাত এটা লৈ পূজা দিয়ে মাথোন দুটা কাৰণত:—প্ৰথম, বেউলাৰ অচলা ভক্তিত লক্ষীন্দাৰৰ পুনৰ্জীৱন লাভ; দ্বিতীয়, বেউলাৰ সকীৰ্ত্তৰ বাবেই মহিমা-মণ্ডিতা হৈছে অসমা সুষমা "কামৰূপা জন্মভূমি" [স্থানান্তৰত 'অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকা' আধ্যা দ্ৰঃ]। ঠাকুৰৰ চন্দ্ৰধৰে পদ্মাৱতীক অন্যান্য দেৱতাক দিয়াৰ দৰে সৰ্বসাধাৰণ ভাবে এপাহি ফুল দিয়ে; কাৰণ, তেওঁ মহাদেৱৰ উপদেশ-বচনত হেৰোৱা বিবেক ঘূৰাই পালে আৰু বুজিলে "দেৱ-দেৱী সকলোৱেই সেই এক বিৰাট অসীম অনন্ত ৰূপৰ অন্তৰ্ভুক্ত এজনৰে ৰূপান্তৰ" [শেষ দৃশ্য]। ঠাকুৰৰ নাটত, চন্দ্ৰধৰে হেমতালেৰে মনসা পূজাৰ ঘট ভঙা দৃশ্য (১ম অঙ্ক ৫ম দৃশ্য), লক্ষীন্দাৰৰ সৈতে পিতাকৰ প্ৰথম-দৰ্শন (৩য় অঙ্ক ১ম দৃশ্য), মেনকাই নৱবিবাহিতা জীয়েকৰ সৈতে জোঁৱায়েকৰ আগমন অপেক্ষা কৰি থাকোতে অকস্মাতে মৃত লক্ষীন্দাৰৰ দেহা-দৰ্শন (৫ম অঙ্ক ১ম দৃশ্য) আদি কেবাটাও উচ্চ নাটকীয় গুণ-সম্পন্ন মনমোহা দৃশ্য আছে। আদ্যোপান্ত সৰল গদ্যময় নাটখনি মাজে মাজে দুই এটা সঙ্গীত-সংযোগেৰে মধুৰ কৰা হৈছে। ভাষা সৰল হলেও, প্ৰয়োজন অনুসৰি প্ৰকাশভঙ্গী বদলাই নাটকীয় গতি-বেগ তীব্ৰ বা মন্দ কৰা হৈছে। তলত এনে ভাষাৰ এটি চানেকি দিয়া হ'ল। হেমতালেৰে মনসা-পূজাৰ ঘট ভাঙি চন্দ্ৰধৰে কয়—"হাঃ হাঃ হাঃ—পুত্ৰ হব। বংশধৰ হব, ছটাকৈ পুত্ৰৰ শোক পাহৰাৰ—তাকে জীয়াই ৰখাৰলৈ হলে কাণীৰ পূজা। কেনে পূজা হ'ল। যা লেজাই যা। তই নগৰে নগৰে গাৱেঁ গাৱেঁ এই এনেকৈ (ভঙা ঘট দেখুৱাই) কাণীৰ পূজা প্ৰচাৰ কৰি আহ। মই দেশে দেশে প্ৰচাৰ কৰিবলৈ যাত্ৰা কৰো। সজা, সজা মোৰ চৈধ্য ডিঙা মধুকৰ। বজা শঙ্খ, বজা ঢোল, আজি মই দেশে দেশে এই এনেকৈ কাণীৰ পূজা প্ৰচাৰ কৰিবলৈ যাত্ৰা কৰিম।" (১ম অঙ্ক ৫ম দৃশ্য)।

নাটখন ১৯৩৮ চনৰ ৩০ চেপ্টেম্বৰৰ দিনা নিশা দুৰ্গাপূজাৰ সপ্তমী তিথিত

মণিপুৰত মণিপুৰ-নিবাসী অসমীয়া সকলে অভিনয় কৰিছিল আৰু মণিপুৰৰ ৰজা-ৰাণীয়ে অভিনয় চাই উচ্চ প্ৰশংসা কৰিছিল।

বানপানী—'বানপানী' ৰচনাৰ পটভূমি লৌকিক; ১৯৩৪ চনত নগাওঁ, কামৰূপ আদি অঞ্চলত বৰ ডাঙৰ বানপানী হয়। নাট্যকাৰ বৰঠাকুৰ তেতিয়া গুৱাহাটী কলেজিয়েট স্কুলৰ 'স্কাউট মাষ্টাৰ।' বানপানী-প্ৰপীড়িত নৰ-নাৰীৰ সাহায্যৰ বাবে কেবাপিনৰ পৰা অৰ্থ সংগ্ৰহৰ উপায় উদ্‌ভাৱন কৰা হ'ল, তাৰে অইনটো আছিল নাট-অভিনয়; এয়ে 'বানপানী' ৰচনাৰ ভেটি। এনে নৈসৰ্গিক বিপ্লৱৰ পটভূমিত ৰচিত নাট অসমৰ সাহিত্যত বিৰল।

'বানপানী' স্ত্ৰী-ভূমিকা-বৰ্জিত একাঙ্কিকা। নাট্য-বস্তু :—বানপানীত দেশৰ এক বিপুল অংশ প্লাৱিত। ছাত্ৰ-স্বেচ্ছাসেৱক লগত লৈ স্কাউট-মাষ্টাৰ দলে-বলে তাত উপস্থিত হ'ল আৰু হাজাৰ-বিজাৰ নিৰাশ্ৰয় জনক অন্ন-বস্ত্ৰৰ যোগান দি, বিপদত উদ্ধাৰ কৰিলে। নৰৰূপী নাৰায়ণৰ সেৱাই যে ঈশ্বৰ-সেৱা আৰু পৰম ধৰ্ম্ম—ইয়াকেই এই নাটৰ যোগেদি শিক্ষা দিয়া হৈছে। ছাত্ৰ-সমাজত সমাজ-সেৱাৰ আদৰ্শ প্ৰচাৰ কৰাই ইয়াৰ মূল উদ্দেশ্য। সেইবাবে ই নাট্য-কলাকুশল-সম্পন্ন নহয়, আদৰ্শাত্মকহে। ৰচনাৰ উদ্দেশ্যও সেই।

সৰু নাটবোৰক সাধাৰণতে অসমীয়াত 'নাটিকা' বুলি কোৱা হয়। সেই অৰ্থত নাট্যকাৰৰ ভাষাত ই নাটিকা; ইচ্ছাপূৰ্বক ইয়াক স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ-শূন্য কৰা হৈছে যাতে স্কুলীয়া ল'ৰাই অবাধে অভিনয় কৰিব পাৰে। '৪০ চনৰ আগত অসমৰ স্কুলবোৰত ছাত্ৰ-ছাত্ৰীক সহ-অভিনয় কৰিবলৈ দিয়া নহৈছিল। সেয়েহে শিশু-নাটৰূপে ইয়াৰ এটা স্বকীয়া মূল্য আছে। ছটা দৃশ্যত সমাপ্ত এই চুটি নাটখনিত স্বেচ্ছাসেৱকৰ সেৱাৰ এটা মহান আদৰ্শ দাঙি ধৰা হৈছে। শেষৰ দৃশ্যত প্ৰপীড়িত জনসাধাৰণে দেৱদূত-সদৃশ স্বেচ্ছাসেৱক-দলৰ পৰা আকস্মিক সাহায্য লাভ কৰি এটি মধুৰ গীতেৰে প্ৰাৰ্থনা জনায়—

"নাৰায়ণ, হে নাৰায়ণ, হোৱা সচেতন।
কান্দিছে ধৰিত্ৰী, কান্দে নৰ-নাৰী
আতুৰৰ মাজে আজি দিয়া দৰশন॥" ইত্যাদি

সুৰেন্দ্ৰনাথ শইকীয়া

আপোছ (১৯৪৯)	কৰ্ণ (১৯৪৯)
ভগদিৰ („)	কুশলকোঁৱৰ (১৯৪৯)
লক্ষ্মণ („)	প্ৰেতাত্মাৰ পৰিদৰ্শন (১৯৪৯)

গোলাঘাট 'এমেটিয়েৰ থিয়েটাৰ চোচাইটি'ৰ ৰূপদক্ষ নাট্য-শিল্পী সুৰেন্দ্ৰনাথ শইকীয়া বি-এ ১৯২২ চন মানৰ পৰা নাট্যাভিনয় ক্ষেত্ৰত জনাজাত। প্ৰকাশিত-অপ্ৰকাশিত প্ৰায় তেত্ৰিশখন নাট-নাটিকাৰ লেখক শইকীয়াৰ খ্যাতি কেৱল নাট্যকাৰ ৰূপেই নহয়, অভিনেতা ৰূপেও আছে। বিভিন্ন কালত ৰচিত হলেও, '৪৯ চনটো তেওঁৰ নাট-প্ৰকাশ সমাৰোহৰ জুবিলী-বৰ্ষ-সদৃশ শুভবৰ্ষ। কিয়নো, এই একেটা বছৰতে ওপৰত উল্লিখিত তেওঁৰ পাঁচ খনকৈ নাট প্ৰকাশ হৈছিল।

আপোছ—চাৰি-অঙ্কীয়া প্ৰহসন। গাওঁবুঢ়াৰ ঘৰৰ গৰু এজনীয়ে বায়নৰ ঘৰত বায়ননীৰ বন-কৰা বিহা-মেখেলা এজোৰ চোবাই খালে। এই লৈয়েই কাজিয়াৰ মৰ্কদমা; কিন্তু সমজুৱাৰ বুদ্ধি-পৰামৰ্শত আপোছৰ দিহা কৰা হ'ল। শুচৰীয়া-খদকীয়া দুয়োৰে মাজত 'বিয়ৈ' সম্বন্ধ স্থাপিত হ'ল—"এই ব'হাগতে কণ ল'ৰালৈ গোলাপীক দিয়াৰ বন্দৱস্ত" কৰিব লাগে। দুয়োৰে চুটা ভোজ দণ্ডও হ'ল। এয়ে 'আপোছ'—লঘু ভাবৰ বাস্তৱ সমাজ-চিত্ৰ। ভাষা জতুৱা অসমীয়া; বাণেশ্বৰ নামৰ চৰিত্ৰটোৰ মুখত কামৰূপী ভাষা প্ৰয়োগ কৰি নাট্যকাৰে ভাষাগত হাস্যৰসৰ যোগান ধৰাৰ চেষ্টাও কৰিছে।

ভগদিৰ—তিনি-অঙ্কীয়া প্ৰহসন, আৰৱ-দেশীয় সাধুকথাৰ অসমীয়া নাট্যৰূপ। ইয়াত আছে সপোন-ৰহস্যৰ অদ্ভুত নাভূত নাশ্ৰুত পৰিণতি; বাস্তৱ জীৱনত নিতে দেখা মানুহৰ হঁহা-কন্দা, নিয়তিৰ উপহাস, প্ৰকৃতিৰ অদ্ভুত লীলা-ৰহস্য। ইয়াত থকা 'নবি' চৰিত্ৰ এই পৰ্যায়ৰ; নবি আগতে ধনী, পিছত দুখীয়া হ'ল। আকৌ বাদচাহৰ অনুগ্ৰহত দহখন গাওঁৰ ওপৰত 'ছৰ্দাৰ' পদ পালে, বিনা-পইচাই চৰ্দাৰী চলাবলৈ ঘোঁৰা পালে, দৰমহা পালে; লগতে যৌৱন সুন্দৰীক শয্যা-সঙ্গিনী ৰূপে লাভ কৰাত মৰততে সৰগ-অমিয়া ভোগ কৰিবলৈ সুযোগ আহি পৰিল। আৰবীয় চৰিত্ৰাৱলীৰ লগতে সাদৃশ্য ৰক্ষা হেতু ইয়াত প্ৰযোজিত উৰ্দু-আৰবী শব্দৰ বহুল ব্যৱহাৰে নাট্যোৎকৰ্ষ সাধনত কিছু সহায় কৰিছে সঁচা, কিন্তু অসমীয়া ভাষাৰ নাটস্বৰূপে অনা-অসমীয়া শব্দৰ মাত্ৰাধিক্য সমৰ্থন-যোগ্য নহয়। এই প্ৰসঙ্গত গোপাল গোস্বামীৰ 'মকতমা' (১৯৩৭), সাৰদা বৰদলৈৰ 'পহিলা তাৰিখ' ('৫৪), ফুলন দাসৰ 'মেদেলুৱা' ('৬৭ : অপ্ৰকাশিত) তুলনীয়। অন্যান্য গুণত আদৰণীয় হলেও, ভাষাগত এইৰূপ দোষে কেউখনতে কিঞ্চিৎ হলেও, চেকা নেপেলাই থকা নাই।

কৰ্ণ, লক্ষণ—দুয়োখন দৃশ্য-বহুল পঞ্চাঙ্ক পৌৰাণিক নাট। 'কৰ্ণ'ৰ আধাৰ-পুথি কাশীদাসী মহাভাৰত। আশ্ৰমৰ হোম-ধেনুবৎস শৰেৰে নিহত কৰাৰ অপৰাধত অগ্নিহোত্ৰ মুনিয়ে কৰ্ণক অভিশাপ দিয়ে এইবুলি যে এদিন সংঘৰ্ষ-কালত তেওঁৰ ৰথচক্ৰ ধৰাই গ্ৰাস কৰিব; দ্বিতীয়তে, কোনোবা ভিক্ষাৰ্থীয়ে যদি তেওঁৰ ওচৰত কিবা ভিক্ষা

কৰে, তেওঁ প্ৰাণ দি হলেও ভিক্ষুকৰ মনোবাঞ্ছা পূৰণ কৰিব লাগিব। কৰ্ণ ই প্ৰতিজ্ঞা কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল—"দান ধৰ্ম হ'ল মোৰ জীৱনৰ ব্ৰত"। সেয়েহে এদিন নিজ পুত্ৰ বৃষকেতুক হত্যা কৰি, তাৰ মঙহেৰে তেওঁ ছদ্মবেশী ব্ৰাহ্মণ অতিথিৰ ভোজনৰ যোগান ধৰিব লগীয়াত পৰে আৰু শেষত অৰ্জুনৰ হাতত কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণত তেওঁ নিহত হ'ল। কৰ্ণৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰ সফল। ইয়াৰ আগত এই আখ্যান লৈ অঙ্কীয়া নাটৰ উপৰিও, আধুনিক যুগত দুখন নাট ৰচিত হৈছিল, দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱাৰ 'বৃষকেতু' (১৮৯৯), হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'কৰ্ণবীৰ' (১৯৪৪)। মূল আধাৰ-পুথি একে হোৱাত তিনিওখনৰে 'বৃষকেতু' আখ্যানটো প্ৰায় অভিন্ন সাঁচতেই নিৱেদিত হৈছে। "সূতপুত্ৰ" বুলি কৰ্ণৰ যি আক্ষেপ, সিও তিনিওখনতে প্ৰায় অভিন্ন। তথাপিও শইকীয়াৰ 'কৰ্ণ' পুৰাণ-কাহিনীত বেছি উজ্জ্বল ; বাস্তৱ অভিজ্ঞতাতো বেছি অভিজ্ঞ। বাস্তৱ জগতখনত অস্পষ্ট আৰু সন্দেহজনক কথাবোৰ লৈ মানুহে মানুহক কিদৰে ঠেকত পেলাই থেকেচি মাৰে, আধা কোৱা আধা নোকোৱা কথাবোৰ কেনে সাংঘাতিক, ইয়াকে লৈ, কৰ্ণই এদিন পদ্মাৰ আগত কথাপ্ৰসঙ্গত কথাৰ মহলা নেমেলি নোৱাৰিলে—"পৃথিবী ধ্বংস হল কিন্তুৰ কাৰণে—মানৱৰ অধোগতি কিন্তুৰ বাবেই—কিন্তুয়ে প্ৰভেদ কৰে বেদ-শাস্ত্ৰমত—কিন্তু থক কিন্তুতে লুকায়।" সেইদৰে কুৰুক্ষেত্ৰ ৰণত পাণ্ডৱ-পক্ষৰ ছল-চক্ৰান্তৰ আঁৰত লৌকিক দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰি তেওঁ কয়—"জগতৰ মানৱে প্ৰশংসে—কুৰুক্ষেত্ৰ ধৰ্ম-যুদ্ধ-ক্ষেত্ৰ—কিন্তু সেই যুদ্ধৰ প্ৰাঙ্গন—ছলনাৰ মায়াজালে ভৰা।"

(৪ৰ্থ অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)

'লক্ষ্মণ' কাহিনী লৈও ইয়াৰ আগত আমাৰ সাহিত্যত আধুনিক যুগত দুখন নাট ওলাইছিল—দেৱ বৰদলৈৰ 'বৈদেহী বিচ্ছেদ' (১৯০১), আনন্দ বৰুৱাৰ 'বিসৰ্জন' ('৩৩)। এই বিষয়ৰ অঙ্কীয়া নাট কেবাখনো আছে। শইকীয়াৰ নাটত অন্যান্য নাটৰ দৰেই লক্ষ্মণৰ চৰিত্ৰ ভ্ৰাতৃ-স্নেহৰ পৱিত্ৰ চানেকিৰূপে প্ৰতিষ্ঠাপিত ; লক্ষ্মণৰ শেষৰ এষাৰ উক্তি এই প্ৰসঙ্গত তুলনীয়—"বিচাৰিছে মোৰ প্ৰাণে—পলে পলে ক্ষণে ক্ষণে—চেনেহৰ ভাই বুলি একেষাৰি মাত—সিমানে বিচাৰো মই কায়-বাক্য-মনে" (৫ম অঃ ৩য় দৃঃ)।

পৌৰাণিক নাটৰ গাঁথনিৰ মাজে মাজে থকা লৌকিকতাৰ এনেবোৰ আঁহ তেওঁৰ নাটত চকুত পৰে। পৌৰাণিক নাট দুখনিত শইকীয়াৰ মৌলিকত্ব বৰ বেছি নহলেও, ধেমেলীয়া নাট আৰু চৰিতমূলক 'কুশল কোঁৱৰ'ত তেওঁৰ নাট্য প্ৰতিভাৰ পূৰ্ণ পৰিচয় পাবলৈ আছে।

কুশল কোঁৱৰ ('৪৯)—জীৱন-চৰিত-মূলক পঞ্চাঙ্ক নাট। 'মণিৰাম দেৱান', 'পিয়লি ফুকন' প্ৰভৃতিৰ দৰে 'কুশল কোঁৱৰ' জীৱন-চৰিতমূলক বা ঐতিহাসিক বাস্তৱ

নাট। পাতনিত নাট্যকাৰে কোৱা মতে ইয়াত বাস্তৱ চৰিত্ৰ কেৰাটাও আছে, যেনে—কুশল-পত্নী প্ৰভাৱতী, তেওঁলোকৰ শিশু-পুত্ৰদ্বয়, কংগ্ৰেছ কৰ্মী বৈকুণ্ঠবিহাৰী সিং আদি। কল্পনাৰ ৰঙা-নীলা-সেউজীয়াকে ধৰি বহুবুলীয়া ৰহণ সানিব নোৱাৰিলে, কোনো নাটেই মনোৰম হব নোৱাৰে। চৰিত-মূলক নাটো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। নায়ক কুশল কোঁৱৰ গোলাঘাটৰ মানুহ। বহুতে চিনি পায়। খামি-ডাঠ সেই মানুহজন কংগ্ৰেছৰ আশাশুধীয়া কৰ্মী আছিল। '৪২ চনৰ গণ-আন্দোলনত তেওঁ গা ঢালি দিয়ে আৰু নানা দুখ-দাৰিদ্ৰ্যৰ মাজেদি জীৱনত এশ এডাল হেঙাৰ পাৰ হৈ, অশেষ জীয়াতু ভুগি, শেষত সৰুপথাৰৰ ৰেলৰ লাইন উঠোৱা বুলি মিছা অপবাধত অভিযুক্ত হৈ, দণ্ডিত হয় আৰু ফাঁচী কাঠত ওলমি "মৃত্যুঞ্জয়ী বীৰ" সংজ্ঞা লভি দেশবাসীৰ শ্ৰদ্ধাভাজন হয়। অসমীয়া প্ৰায়বোৰ ঐতিহাসিক নাটতে ছদ্মবেশী চৰিত্ৰৰ সমাৱেশ আছে, আনুষঙ্গিক কাহিনী (বিশেষকৈ প্ৰেম-পট আদি) আছে। আলোচ্য নাটখনিয়ে এনেবোৰ আলমক দূৰতে বিদূৰ কৰি, প্ৰত্যক্ষ বা প্ৰামাণিক 'ডকুমেণ্টেৰী' নাটৰ দৰে সাময়িক কথা-বতৰাৰেই কাহিনী পুষ্ট আৰু বলিষ্ঠ কৰাত সাফল্য লাভ কৰিছে। প্ৰত্যক্ষ ঘটনাৰ ভেটিত নিৰ্মিত হোৱা বাবে ইয়াত অতিৰঞ্জিত কল্পনা-বিলাসৰ মাদকতা নাই, পুৰুষবেশী নাৰী-চৰিত্ৰ নাই, নাচনী নাই, ব'ৰাগী নাই; ৰেজৰকৱাৰ 'গজপুৰীয়া'জনকো দেখিবলৈ পোৱা নাযায়, নকুল ভূঞাৰ প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজৰ ভুজ মাত্ৰবো ৰেখাপাত হোৱা নাই। আছে মাথোঁ, সেই সময়ৰ বাস্তৱ জগতখনৰ ছল-চাতুৰীৰ লুকাভাকু খেল। তেতিয়াৰ গণ-আন্দোলন কালত মিলিটেৰী ঠিকা কৰি কাৰো কাৰো হাতত টকাই চৌ-চোৱাই আছিল: কেৰে আকৌ চাউল এমুঠি, চেনি অকণ, তেল এটুপিৰ মুখকে দেখিবলৈ নেপাই, পেটত বান্ধ দি মৰণত শৰণ লৈ, মৰণৰ দিন গণি থাকিব লগীয়াত পৰিছিল। মিলিটেৰী চাহাব, গেৰিছন ইঞ্জিনিয়াৰ, জেইলৰ প্ৰভৃতি বিষয়াৰ দমদমনিত গাঁৱৰ আইকণ, মাইকণ, অখিল, হলধৰৰ্ঠতৰ গাত গোঁসাই নাই। কুশল কোঁৱৰকে মুখ্য কৰি গাঁৱৰ ৰৰমুৰীয়া সৱৰ দিহা-পৰামৰ্শত বৃটিছ-বিৰোধী হিংসাত্মক কাৰ্য্যও হব ধৰিলে। '৪১ চনৰ অক্টোবৰৰ ন তাৰিখে (বা অগা-পিছা তেনে কোনো দিনতে) সৰু পথাৰত বঙ্গ-অসম ৰেইলৱে লাইনৰ ৩২৯ নম্বৰ উজনিমুৱা ডাক গাড়ীৰ ("আপ মেইলৰ") লাইন খাঁতৰাই জনসাধাৰণৰ জীৱন বিপন্ন কৰা অপবাধত কুশলক ফাঁচী দিয়া হয়।

প্ৰেতাত্মাৰ পৰিৱৰ্তন—ইংৰাজ নাট্যকাৰ Haughton ৰ 'The dear Departed' নাটৰ ছাঁ লৈ লিখা অসমীয়া ধেমেলীয়া একাঙ্ক। মূল গৃহস্থজন মৰা বুলি জনামাত্ৰকে ঘৰৰ উত্তৰাধিকাৰীসকলে সম্পত্তিৰ ভাগ-বাটোৱাৰা কৰিব ধৰে। সেই সময়তে তথাকথিত মৃতক এজাৰুৰি দি সাৰ পাই উঠি থিয় দিয়ে। মৃতকৰ

চেনেহত পৰি যোৱা চেনাইহঁতৰ আশাৰ মূৰত চেঁচা পানী পৰিল। কাহিনীত এই আকস্মিকতাই ইয়াৰ হাস্যৰসৰ প্ৰাণ-কেন্দ্ৰ।

আশে-পাশে

(i) ৰূপক আৰু প্ৰতীক-ধৰ্মী নাট

সুদৰ্শন শৰ্মন—কপিলা-সংৱাদ (১৯১১ খৃঃ ; প্ৰতীক-ধৰ্মী ধেমেলীয়া গদ্য একাঙ্কিকা ; 'উষা' ১৮৩৩ শক)।

বিষয়-বস্তু—এসময়ত সদাশিৱৰ নিত্য-সঙ্গী নন্দীয়ে তেওঁৰ বাহন কপিলাক বিচাৰি বিচাৰি পৃথিৱী খলক্ লগালে। বাটকৰাই উত্তৰ দিয়ে, সেই কপিলাৰ উৎপাতত ৰাইজৰ গাত গোঁসাই নাই। বাটকৰাই কপিলাক হঠাতে এদিন ধৰি বান্ধি পেলালে আৰু নন্দী বাপুৱে তাক শিং এটাত খামুচি ধৰি সৰগৰ পিনে খেদি লৈ গ'ল। এইখিনিতে ৰাইজক চকু মুদিবলৈ নিৰ্দেশ দিয়া হৈছে। ইয়াত অন্তৰ্ভুক্ত চৰিত্ৰাৱলীৰ ভিতৰত সদাশিৱ 'সত্য'ৰ, নন্দী 'প্ৰতিবিম্ব'ৰ, কপিলা 'হাস্যৰস'ৰ, বাটকৰা, 'সাধাৰণ জ্ঞান'ৰ প্ৰতীক। ৰচনা কলা-কুশল নহয়, অথচ প্ৰতীক-ধৰ্মী, সৰল, সাঙ্কেতিক।

বৈকুণ্ঠবিহাৰী ৰায়—ছয় ৰিপু আৰু মন (১৯২৭ খৃঃ ; ৰূপক নাট ; 'প্ৰভাত' ১৮৪৯ শক)।

বিষয়-বস্তু—কাম, ক্ৰোধ, লোভ, মোহ, মদ আৰু মাৎসৰ্য্য—এই ছয় ৰিপুৱে মূৰ্ত্তিমান আকাৰ ধাৰণ কৰি নিজ নিজ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিবলৈ গৈ বাদ-বিসম্বাদৰ সৃষ্টি কৰিলে। শেষত 'মন'-চৰিত্ৰই এষাৰ বচনেৰে কেউটা চৰিত্ৰৰে মুখৰ মাত বন্ধ কৰি চৰিত্ৰ-সংঘাতৰ সমাপ্তি ঘটালে। বচনষাৰ—"সাধ্য নাই—মই নিদিলে অনুমতি —প্ৰৱেশ কৰিব নৰদেহে।" ছয় ৰিপুৱে 'মন'-চৰিত্ৰৰ শৰণাপন্ন হৈ একবাক্যে কয়—"প্ৰণাম প্ৰভু—যাওঁ এতিয়া—নিজ নিজ ঠাইত—নকৰো কাজিয়া আৰু মিছামিছিকৈ।"

ৰচনাখনিত 'মহামোহ কাব্য'ৰ প্ৰভাৱ অতি স্পষ্ট।

ডিম্বেশ্বৰ নেওগ (১৮৯৯—১৯৬৬ খৃঃ)

অকাল বসন্ত (১৯২৫ খৃঃ)	কুণ্ডিল-কুঁৱৰী ('২৭)
কামৰূপ ('২৫)	কৃষ্ণ-লীলা ('২৯)
মদন-ভস্ম ('২৬)	

বিংশ শতিকাৰ ঠিক আগ বছৰতে (১৮৯৯ খৃঃ) শিৱসাগৰ জিলাৰ কমাৰকুচীয়া গাঁৱত ডিম্বেশ্বৰ নেওগৰ জন্ম হয়। কটন কলেজত বি-এ, বি-এচ্-চি 'পাছ' কৰি

তেওঁ হাইস্কুলৰ শিক্ষকতা কামত সোমায় আৰু বি-টি 'পাছ' কৰে। ইংৰাজী বিষয়ত এম্-এ পঢ়িছিল, অৱশ্যে কিবা কাৰণত পৰীক্ষা 'পাছ' কৰা নহল। অৱশেষত '৪০ চনত কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা অসমীয়াত এম্-এ 'পাছ' কৰি উচ্চ-উপাধি-মণ্ডিত হৈ যশস্যা লাভ কৰে। শিক্ষা-দান আৰু সাহিত্য-সেৱাই আছিল তেওঁৰ একমাত্ৰ মুখ্য ধৰ্ম, জীৱন-জোৰা মুখ্য কৰ্ম। এসময়ত তেওঁ 'অসম সাহিত্য সভা'ৰ সম্পাদক আৰু এবাৰ এই সভাৰেই বহুজন-সম্মানিত সভাপতি-পদত অধিষ্ঠিত হৈ, সাহিত্য-পৰিচালনাৰ গুৰি-ব'ঠা ধৰিবলৈ সুযোগ পাইছিল। থোৰতে ক'ব গ'লে, নেওগৰ সাহিত্য-প্ৰতিভা বহুমুখী। 'মালিকা', 'থুপিতৰা', 'ইন্দ্ৰধনু'কে আদি কৰি ন খন খণ্ড-কাব্য, 'অকাল বসন্ত'কে ধৰি পাঁচখন দৃশ্য-কাব্য আৰু 'অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী'কে ধৰি বিবিধ সাহিত্য-সম্ভাৰ নেওগৰ যাউতিযুগীয়া কীৰ্ত্তি।। ১৯৬৬ চনৰ ১২ নবেম্বৰৰ দিনা প্ৰাতসতে 'অসমা'ৰ অসামান্য উদ্দীপ্ত শিল্পী 'ইন্দ্ৰধনু'ৰ সাত বৰণৰ সৈতে বিলীন হৈ গ'ল।

শিতানত নাম দিয়া নাট পাঁচখনৰ ভিতৰত, ৰচনাৰ কালৰ পৰা, 'কৃষ্ণ-লীলা' প্ৰথম; কিন্তু প্ৰকাশ স্বৰূপে 'অকাল বসন্ত' আৰু 'কামৰূপ'হে প্ৰথম। অপ্ৰকাশিত অৱস্থাতে 'কৃষ্ণ-লীলা'ৰ প্ৰথম অভিনয় ১৯২৪ চনতে তেজপুৰৰ 'বাণষ্টেজ'ত হৈছিল।

অকাল বসন্ত (প্ৰথম প্ৰকাশ স্থল 'বাঁহী' ১৯২৫)				
কামৰূপ	"	"	"	"
মদন-ভস্ম	"	"	"	'২৬

আধুনিক অসমীয়াত এই কেউটা বিষয়েই নেওগৰ হাতত প্ৰথম মঞ্চৰূপ লাভ কৰিলে; মহাকবি কালিদাসৰ একেখন সংস্কৃত 'কুমাৰ-সম্ভৱ' কাব্য-কাননত নেওগে তিনিপাহি অসমীয়া ফুল ফুলালে। 'অকাল বসন্ত'ত হিমালয়ত ধ্যানমগ্ন মহেশৰ ধ্যানভঙ্গ-হেতু কুলি-কেতেকী-নাহৰ-পদুম আদি স্বভাৱ-ৰাজ্যৰ মূৰ্ত্তৰূপ কেইটামানৰ অৱতাৰণা কৰাই, অকালতেই বসন্ত সৃষ্টি কৰা হ'ল; মদনৰ পঞ্চবাণ মুঞ্জৰি উঠিল। এইখন তিনি-দৃশ্য-সম্বলিত গদ্য-বিহীন প্ৰতীক-ধৰ্মী গীতি-নাট।

'অকাল বসন্ত'ৰ দৰে 'মদন-ভস্ম'ও তিনি-দৃশ্য-সম্পন্ন প্ৰতীক-ধৰ্মী গীতি-নাট। কিন্তু ইয়াত পাৰ্বতী আৰু তেওঁৰ সখীয়েক জয়া-বিজয়াৰ ৰচনত গদ্যাংশ আছে। প্ৰথমখনৰ কাব্যিক সুষমা দ্বিতীয়খনত সিমান পোৱা নাযায়। বসন্ত-আগমনত শঙ্কৰৰ সাধনা-ভূমিত ৰতি-মদন-দম্পতিয়ে চুচুক্-চামাকৈ প্ৰৱেশ কৰিলে। অকস্মাতে তাপস ত্ৰি-নয়নৰ মদন-বিকাৰ ঘটিল আৰু তৃতীয় নয়নৰ পৰা বহ্নি-ৰাশি ওলাব ধৰিলে। বহ্নিৰ দহনত মদন ভস্ম হ'ল। আকাশ-বাণী শুনা গ'ল—"নকৰা কামৰ প্ৰভু, সমূলে নিৰ্মূল"। ইয়াতেই 'কামৰূপ'ৰ নৈসৰ্গিক প্ৰয়োজন আহি পৰিল।

তিনি-অঙ্ক-বিশিষ্ট 'কামৰূপ' নাটত ইয়াকে দেখুউৱা হৈছে, যে হৰ-গৌৰী বসতিৰ ফলতহে কামে ৰূপ (বা আকাৰ) ধাৰণ কৰে ; এয়ে 'কামৰূপ'। সংস্কৃত 'কুমাৰ-সম্ভৱ' কাব্যৰ আন্ত, মধ্য আৰু অন্ত্য কাহিনীৰ ভেটিত নাট তিনিখনৰ আধাৰ-শিলা স্থাপিত। কোনোখনেই পূৰ্ণাঙ্গ নাটৰ গৌৰৱ ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই। প্ৰকৃততে তিনিওখন মিলিছে এখন পূৰ্ণাঙ্গ নাট হব পাৰে। প্ৰতিখনক নাট নুবুলি নাট্যাংশ বুলিব পাৰি মাথোন, কিয়নো, প্ৰতিখনৰে কাহিনী আংশিক আৰু অপৰিসমাপ্ত।

কুণ্ডিল-কুঁৱৰী—পাঁচ-অঙ্কীয়া পৌৰাণিক নাট 'কুণ্ডিল-কুঁৱৰী'ৰ প্ৰকাশ হয় 'আসাম হিতৈষী'ত (১৯২৭), কলিকতা। কুণ্ডিল-কুঁৱৰী ৰুক্মিণী দেৱীৰ কাহিনী লৈ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱে পোন-প্ৰথম 'ৰুক্মিণী-হৰণ' অঙ্কীয়া নাট লিখে। আধুনিক অসমীয়াত নেওগৰ হাততহে ই প্ৰথম মঞ্চৰূপ লাভ কৰিছে যদিও, শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ প্ৰভাৱ ইয়াত সুস্পষ্ট। ভাটৰ মুখত ৰুক্মিণীৰ সৌন্দৰ্য্য-বৰ্ণনা হুবহু শঙ্কৰদেৱৰ ৰচনাৰ পুনৰুক্তি মাথোন—"হামাক কুণ্ডিল নগৰী অনুপাম। আছে কন্যা এক ৰুক্মিণী নাম" ইত্যাদি। বেদনিধি বাপুৰ বহুৱালি, সুমালিনী বাইৰ লাচনি-পাঁচনি, ৰুক্মিণীৰ চাল-চলন বচন-ভাষণ—এইবোৰৰ প্ৰতিটো শঙ্কৰদেৱৰ ৰচনাৰ সৈতে প্ৰায় একে। কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ বিৱাহ-উৎসৱ দৃশ্য অসমীয়া গীত-মাতৰ সংযোগত সম্পূৰ্ণ অসমীয়া-গন্ধী হৈছে হয়, কিন্তু দ্বাৰকাত অৰ্থাৎ দৰা-ঘৰত এই বিৱাহ-উৎসৱ-প্ৰদৰ্শন ব্যৱস্থাই অসমীয়া সামাজিক ৰীতিৰ পৰা ইয়াক বহু আঁতৰলৈ নিলে। ইও শঙ্কৰদেৱৰেই প্ৰভাৱ নুবুলি নোৱাৰি। অৱশ্যে নেওগৰ তুলিকাৰ পৰশত বেদনিধি বাপু বেছি ধেমেলীয়া, ৰুক্মিণী বেছি কামাতুৰা হৈ পৰিছে। দ্বাৰকাৰ ৰাজ-আলিত বেদনিধিয়ে নব দম্পতিৰ মধু-মিলনৰ চিত্ৰ সুঁৱৰি ৰুক্মিণীৰ পত্ৰ পাঠ কৰি মনতে গুণে—"আও, ভালকৈ এৰকলা লিখিছে দেই। ওপৰত আকৌ পেমৰ নে ভেমৰ কিবা মোহৰ মাৰিও দিছে। বামুণীয়ে লিখা-পঢ়া জনা হলে মোলৈকো এনেকৈয়ে পত্ৰ দিলেহেঁতেন নহয়" (২য় অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)। ৰুক্মিণী দেৱীয়ে নাটত প্ৰেমিক পুৰুষ জনালৈ কেৱল চিঠি দিয়েই ৰ'ব পৰা নাই, তেওঁৰ চিত্ৰ এটিও ফলিত আঁকি তাকে চাই চাই বিৰহৰ 'উঃ—আঃ' খন লগাই চিত্‌পতং খাই পৰে।

কৃষ্ণ-লীলা—তিনি-অঙ্কীয়া পৌৰাণিক নাট ; প্ৰথম প্ৰকাশ-স্থল 'বাঁহী' ১৯২৯ চন। চতুৰ্দশাক্ষৰী অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ-প্ৰধান চুটি নাট, গদ্য-বচন নামমাত্ৰ।

কাহিনী—সৰগত দেৱ-সমাজত থিৰ হ'ল যে বিষ্ণুৱে যোগমায়া ৰূপে যশোদাৰ গৰ্ভত জন্ম ধৰিব। ইপিনে কংসৰ ৰাজ-চ'ৰাত নাৰদ মুনিয়ে কংসৰাজক মৃত্যুৰ সঙ্কেত-বাণীৰে সচকিত কৰি দিয়ে, "নিদিবা শত্ৰুক লাই।" নন্দৰ ঘৰত শ্ৰীকৃষ্ণৰ অৱস্থান ;

বৃন্দাবনত তেওঁৰ বংশী-ধ্বনিত গোপীগণ মত্তলীয়া ; ইপিনে কংসৰ আহ্বান-ক্ৰমে তেওঁৰ ৰাজসভাত মল্লগণৰ সমুখত কৃষ্ণ-বলৰামৰ উপস্থিতি ; শেষত শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত কংস-বধ। ইয়াতেই নাট্যবস্তুৰ সমাপত্তি। ইয়াৰ কাহিনী-পৰিসৰ অতি চমু হোৱাত ৰচনা ৰস-পুষ্ট নহ'ল, নাটখনিয়ে পূৰ্ণাঙ্গ নাট্যকলাৰ পূৰ্ণশোভা লাভ কৰিব নোৱাৰিলে।

নেওগৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ—তেওঁৰ কেউখন নাটতে বৈষ্ণৱ-প্ৰাণ কবিজনকেহে কম-বেছি পৰিমাণে দেখিবলৈ পোৱা যায়। বিষ্ণুৰ বিভিন্ন ৰূপ আৰু মাহাত্ম্যই কেউখনতে পোনপটীয়া অথবা আওপকীয়া ভাবে ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সূচনা কৰিছে।

তেওঁৰ নাটত নাট্য-শৈলী গৌণ, ভাব আৰু ভাষাগত কাব্য-মাধুৰীহে মুখ্য।

প্ৰতীক-ধৰ্মিতাই তেওঁৰ নাট্যাৱলীক ওপচাই ৰাখিছে। সেয়েহে, সৰ্বসাধাৰণতে অপৰিহাৰ্য্য সংঘাত, আকস্মিকতা আদি নাট্যিক গুণসমূহৰ অভাৱ তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটতে লক্ষ্য কৰা যায়।

পাৰ্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱা (১৯০৪—'৬৪ খৃঃ)

সোণৰ সোলেঙ্ (প্ৰথম প্ৰকাশ 'আৱাহন' '২৯ চন ; ২য় প্ৰকাশ '৫৫ চন) ; লখিমী ('৩১)

'গুণগুণনি', 'ভঙা টোকাৰীৰ সুৰ', 'শুকুলা ডাৱৰ ঐ কহুৱা ফুল' নামৰ 'গীতি-কবিতা'সমূহৰ গীতি-কবি পাৰ্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ ১৯০৪ চনত শিৱসাগৰত জন্ম হয়। বি-এ 'পাছ' কৰি তেওঁ চাহ-শিল্প ব্যৱসায়ত লাগি জীৱিকা নিৰ্বাহ কৰে। অসমীয়া সাহিত্যত তেওঁৰ যি অকণ খ্যাতি আছে, সি গীতি-কবি স্বৰূপে, সুৰকাৰ স্বৰূপে যিমান, নাট্যকাৰ স্বৰূপে সিমান নহয়। ওপৰত উল্লেখ কৰা প্ৰতীক-ধৰ্মী বা ৰূপক শ্ৰেণীৰ নাট দুখনিত বাদে তেওঁৰ অইন নাট নাই।

সোণৰ সোলেঙ্ ('২৯)—'সোণৰ সোলেঙ্' দৃশ্য-বিভাগ, অঙ্ক-বিভাগ শূন্য সঙ্গীত-মাধ্যমত কবি নাট্যকাৰ বৰুৱাৰ সূক্ষ্ম ভাবৰ মুক্ত প্ৰকাশ। নিহিত ভাব—মৃগ-তৃষ্ণাই মানুহক সততে বিষয়-বিয়াকুল কৰি ৰাখে ; শেষ নাই, শান্তি নাই, বিৰাম নাই ; আছে মাথোঁ অন্তৰৰ আকুল প্ৰয়াস, আশাৰ মধু-মৰীচিকা। ইয়াৰ বিভিন্ন চৰিত্ৰ হৈছে 'বীণ-ব'ৰাগী', 'সপোন-কুঁৱৰী' আৰু 'ল'ৰাৰ জাক' ; 'দ্বিতীয় ল'ৰা' চৰিত্ৰটোৰ যোগেদি নাট্যকাৰৰ মনোভাৱ একেটা উক্তিতে প্ৰকাশ পাইছে ; আৰু সেয়ে হ'ল—"সোণৰ সোলেঙ্ বিচাৰি যাওঁতে যি আনন্দ, পোৱা হলে আৰু সেই আনন্দ নেথাকে।"

এই একেটা সুৰতে ব'ৰাগীয়েও কয়—"সোণৰ সোলেঙ্‌ সুখৰ সপোন।

চৰম প্ৰাণৰ হেঁপাহ গোপন।"

কাহিনীত নাটকীয় কৌতূহল আছে সঁচা, কিন্তু অন্যান্য বিষয়ত নাটকীয় ধৰ্ম-ৰহিত হোৱা বাবে, ইয়াৰ মূল্যায়ন হব প্ৰধানকৈ সঙ্গীত ৰূপেহে, নাট ৰূপে নহয়। ইয়াত গীতি-ধৰ্ম মুখ্য, নাট্য-ধৰ্ম গৌণ।

লখিমী ('৩১)—প্ৰকৃতি ৰাজ্যৰ সাতটি সম্পদক সাতটি চৰিত্ৰ ৰূপে কল্পনা কৰি নাট্যকাৰে দুটা দৃশ্যতে এই খুদমানি একাঙ্কিকা 'লখিমী' ক সাজি-পাৰি উলিয়ালে। চৰিত্ৰকেইটা হৈছে—হেমন্ত-লখিমী, শৰত-কুঁৱৰী, কঁহুৱা, শুকুলা ডাৱৰ, শেৱালি, কুঁৱলী, বস্তি। ৰচনাৰ উপলক্ষ্য নাট্যকাৰৰ মোমায়েক শশীপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ শুভ পৰিণয়; মোমায়েকৰ বিয়াত ভাগিনিয়েকৰ কাব্য-উপহাৰ। সঙ্গীতৰ মাধ্যমত নাট্য বস্তুৱে স্থিতি লাভ কৰা হেতুকে, ৰচনাখনি 'গীতি-নাট' সংজ্ঞাৰে অভিহিত কৰিব পাৰি।

শৰত-কুঁৱৰীয়ে তেওঁৰ সঙ্গীগণক বিদায়-সম্ভাষণ জনাই যাব ওলাইছে। লগতে ওলাল শুকুলা ডাৱৰ আৰু কঁহুৱা বন। দুয়োৰে গাত শোভন শুভ্ৰ পতাকা। শেৱালিয়ে বেজাৰ কৰে, জানোচা শৰত-কুঁৱৰীৰ অভাৱত তেওঁৰ ফুলিবলৈ বাকী থকা কলি কেইটা অফুলন অৱস্থাতেই মৰহি যায়। কুঁৱলীৰ ইচ্ছা, তেওঁ হেমন্ত-লখিমীক ওৰণিৰে ঢাকি ৰাখিব; নহলে জানোচা পৃথিৱীখনৰ চমক্ লাগে। চাওঁতে চাওঁতেই হেমন্ত-লখিমীৰ আবিৰ্ভাৱ হ'ল। লখিমীক আদৰিবলৈ শেৱালিৰ উলহ-মালহখন চায় কোনে। বস্তিয়ে শিখা জ্বলাই বাট পোহৰাই ৰৈ আছে। বস্তি মাটিৰ সন্তানৰ দুখ-নিৰ্য্যাতনৰ অখণ্ড প্ৰদীপ। মাটিৰ মানুহৰ বুকুৰ তেজেৰে বস্তিৰ শলিতা জ্বলে। বস্তিয়ে কুঁৱলীৰ আঁচল আঁতৰাই দিয়ে। হেমন্ত-লখিমীৰ আগমনত কঁহুৱা, শুকুলা ডাৱৰ, শেৱালি, কুঁৱলী আৰু বস্তি—সকলোৱে হাতে হাতে ফুলৰ থাল, ধানৰ থোক, শঙ্খ, প্ৰদীপ আদি লৈ, সোমাই আহি নৃত্য-গীতেৰে তলত দিয়া আদৰণি-গীতটিৰে আদৰণি-সম্ভাষণ জনায়—

"নমো নমো নমো লখিমী জননী
জয় জয় জয় জয়হে।
জয়হে চঞ্চলা,
কণক অঞ্চলা,
জয় হেমন্তিকা লখিমী, জয়হে
নমো নমো নমো।" (শেষ দৃশ্য)

এই একে পৰ্য্যায়ৰ নাট অম্বিকাগিৰিৰ 'বিশ্বনাট্য' ('২০), ভিম্বেশ্বৰ নেওগৰ 'অকাল-বসন্ত' ('২৫) আদি ; বৰদলৈ-দ্বয়ৰ 'বাসন্তীৰ অভিষেক', 'লুইত কোঁৱৰ' ('৩০), 'সুৰবিজয়' ('৩৪), কমলেশ্বৰ চলিহাৰ 'ধূলি' ('৩০)।

কমলেশ্বৰ চলিহা (১৯০৪—)

(১) চাঁদ সদাগৰ—(বাঁহী ১৮৫২ শক, ঊনবিংশ বছৰ—১ম সংখ্যা)
(২) ধূলি—(১৯৩০)
(৩) বৰলা (১৯৩০) (বাঁহী ১৮৫২ শক ঊনবিংশ বছৰ ১ম সংখ্যা)
(৪) গান্ধী-থল-কমল (?) (আলোচনীত প্ৰকাশিত)

কবি-সাহিত্যিক কমলেশ্বৰ চলিহাৰ ওপৰত উল্লেখ কৰা তিনি খনি নাটৰ ভিতৰত প্ৰথম খন অসম্পূৰ্ণ। বেউলা-আখ্যান লৈ এই নাট ৰচনা কৰা হয় ; ইয়াৰ আগতে অতুল হাজৰিকাৰ 'বেউলা' আৰু দুই-এবছৰ পিছতে কামাখ্যা ঠাকুৰৰ 'বেউলা' নাট ওলাইছিল। "কঃ চঃ" (কমলেশ্বৰ চলিহা) নামত এই নাট 'বাঁহী'ত প্ৰকাশ কৰা হৈছিল। ১৯৩০ চনত প্ৰকাশিত 'ধূলি' তিনি-দৃশ্য-সম্পন্ন একাঙ্কিকা ৰূপক। গহীন দাৰ্শনিক তত্ত্বপূৰ্ণ এই ক্ষুদ্ৰ নাটখনিত লিখকে ধূলিক নিৰ্য্যাতিতৰ প্ৰতীক স্বৰূপে অঙ্কন কৰি নাটকীয় মহিমাৰে উদ্ভাসিত কৰি তুলিছে ; হেমন্ত ঋতু, সমীৰণ আদি প্ৰাকৃতিক সম্পদ কেইটামানক আনুষঙ্গিক চৰিত্ৰ-ৰূপে অৱতাৰণা কৰা হৈছে। অহৰহ শত-সহস্ৰ পথিক-পৰ্য্যটকৰ গচকনি খাই ধূলিৰ তৰণি নাই। তথাপি সি নিমাত, নিশ্চল, নিৰ্বিকাৰ ; সহিষ্ণুতাৰ প্ৰতীক, ধৈৰ্য্যৰ প্ৰতীক, পৃথিৱীৰ হেয় পদ-দলিত নিপীড়িত নিৰ্য্যাতিত জনগণৰ প্ৰতীক এই ধূলি। ক্ষুদ্ৰ এই ধূলি-কণাৰ প্ৰতি কবিৰ বিশ্বব্যাপক দৃষ্টিয়ে কবি-নাট্য-ৰসিক সকলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ নকৰি নোৱাৰে—

"To see the world in a grain of sand ;
And a heaven in a wild flower."

নাটখনি উৎকৃষ্ট নাট্য-কলা-সম্পন্ন আৰু সিমান অভিনয় উপযোগী নহলেও, ভাৱ-গধুৰ আৰু পঠনীয়।

ৰূপক নাট (Allegorical drama) অসমীয়া সাহিত্যত এয়ে প্ৰথম নহয়। প্ৰায় একে সময়তে কীৰ্ত্তি বৰদলৈ আৰু মুক্তি বৰদলৈ-ৰচিত 'বাসন্তীৰ অভিষেক', 'লুইত কোঁৱৰ', 'সুৰ বিজয়' প্ৰকাশ হয়। ১৯২০ চনত অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰীৰ 'বিশ্ব নাট্য', ১৯৩১ চনত পাৰ্বতি বৰুৱাৰ 'লখিমী' ওলায়। চলিহাৰ 'বৰলা'

একদৃশ্য-সম্পন্ন সামাজিক নাট; কোনো এটা ইংৰাজী দৃশ্য পটৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ মাথোন। 'গান্ধী-থল-কমল' মহাত্মা গান্ধীৰ সোঁৱৰণত লিখা দৃশ্যকাব্য।

দুলাল বৰঠাকুৰৰ 'শৰত-অভিষেক' ('৩৮) নাটত শৰত ঋতুক কবি-সুলভ সূক্ষ্ম দৃষ্টিৰে কল্পনা কৰি মূৰ্ত্ত কৰা হৈছে। বৰদলৈ-দ্বয়ৰ পূৰ্ববৰ্ত্তী নাট 'বাসন্তীৰ অভিষেক'ৰ প্ৰভাৱ ইয়াত অনুমেয়।

বদন শৰ্মাৰ 'কুমাৰ-সম্ভৱ' ('৩৫), 'কবিতাৰ স্বয়ম্বৰ' ('৫১) কাব্যিক নাটিকা। প্ৰথম খনৰ মূল পুথি কালিদাসৰ 'কুমাৰ সম্ভৱ' কাব্য, অৱশ্যে নাট্যকাৰৰ হাতৰ বুলনিত ইয়াৰ ঠায়ে ঠায়ে নতুন বোল নপৰি থকা নাই। দক্ষযজ্ঞৰ দৃশ্য এটা প্ৰস্তাৱনা ৰূপে আগ বঢ়াই মহাদেৱৰ ধ্যানেৰে প্ৰথম অঙ্ক আৰম্ভ কৰি কাৰ্ত্তিকৰ হাতত তাৰকাসুৰৰ বধ-দৃশ্যেৰে সামৰণি মৰা হৈছে। ডিম্বেশ্বৰ নেওগৰ 'কামৰূপ ('২৫) নাটৰ সৈতে সমৰূপ কাব্যিক ভঙ্গী তুলনীয়। গদ্য আৰু অমিত্ৰাক্ষৰী ছন্দ দুয়োখনৰে সাধাৰণ লক্ষণ [স্থানান্তৰত 'ডিম্বেশ্বৰ নেওগ' দ্ৰঃ]। দ্বিতীয় আৰু তৃতীয়খন বাল্মীকিৰ কবিত্ব লাভৰ আখ্যান-মূলক দৃশ্য কাব্য। প্ৰতিখনেই একাঙ্কিকা।

শৈলেন্দ্ৰ নাথ ফুকন (১৯০৪—'৬৭)—সুৰভি (১৯৩৮)। খ্যাতিমন্ত শিল্পী, আৰু অভিনেতা শৈলেন্দ্ৰ ফুকনে 'ঋতু সংহাৰ', 'আদৰ্শ ছাত্ৰ জীৱন' আদিৰ উপৰিও 'সুৰভি' নাট লিখে।

সঙ্গীত-গন্ধী তিনটি পটত সমাপ্ত ই এখনি ক্ষুদ্ৰ নাটিকা। পুৰুষ-চৰিত্ৰ—ভৈৰৱ, নটমল্লাৰ আৰু নাৰদ; স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ—ভৈৰৱী, পুৰৱী, আশোৱাৰী, বাগেশ্ৰী, সিন্ধু, ভূপালী, ছায়ানট। ভৈৰৱীয়ে ভৈৰৱক জনায় যে সঙ্গীতৰ অভাৱত পৃথিৱী নীৰস নিষ্প্ৰাণ হৈছে। গতিকে ৰাগ-ৰাগিণী-সমূহ মৰ্ত্ত্য-বাসীৰ মাজলৈ পঠিওৱা হ'ল আৰু পৰিণতিত মৰততো সৰগৰ সঙ্গীত-মন্দাকিনী বৈ পৰিল।

দেৱেন্দ্ৰ নাথ চক্ৰৱৰ্ত্তী—কেতেকীৰ জয় (?) ফুলৰ মেল (?)

দেৱেন্দ্ৰ নাথ চক্ৰৱৰ্ত্তীয়ে ১৯২১ চনত কলেজীয়া শিক্ষা সাং কৰি অসযোগ আন্দোলনত যোগ দিয়ে আৰু কিছুদিন কাৰাবৰণ কৰিব লগীয়াও হয়। নিপুণ শিল্পী আৰু অভিনেতা ৰূপেও তেওঁৰ নাম আছে; তৈল-চিত্ৰ অঁকাত তেওঁৰ যশস্যা ল'ৰালি কালৰে পৰা অব্যাহত আছিল। ওপৰত নাম দিয়া নাট দুখনৰ উপৰিও, তেওঁৰ অইন এখন কিতাপ 'পঞ্চকন্যা'। 'একলব্যৰ গুৰু দক্ষিণা' নামেৰে ১৯২০ চনত 'প্ৰভাত'ত এটা প্ৰবন্ধ লিখিছিল। নাট দুখন মেটাৰলিঙ্কৰ প্ৰতীক-ধৰ্মী নাটক ভিত্তি কৰি ৰচিত বুলি 'অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা'ত উল্লিখিত। [অঃ সাঃ সঃ পত্ৰিকা ১৮৬২ শক ২য় সংখ্যা, ১৮৬৩ শক ৮ম সংখ্যা দ্ৰঃ; দুয়োখন কিতাপ আমাৰ অপ্ৰত্যক্ষ]।

(ii) সামাজিক

কল্যাণময়ী (১৯২১)—অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী

['চেতনা' ১৮৪৩ শক ৩য় বছৰ ৩য় সং]

অমিত্ৰচ্ছন্দ-বন্ধ এই নাটখনিৰ ১ম অঙ্কৰ ১ম দৃশ্য 'চেতনা'ত প্ৰকাশিত হৈছিল। চক্ৰধ্বজ আৰু তেওঁৰ মন্ত্ৰী ৰাজকাৰ্য্য-আলোচনাত গভীৰ ভাবে নিৱিষ্ট ; এনেতে ৰজাই মন্ত্ৰীৰ আগত দেশৰ গভীৰ অৱস্থা দেখি উদ্বেগ প্ৰকাশ কৰে—

চক্ৰ—"মন্ত্ৰী,
কি ভয়ানক দেশৰ অৱস্থা
চাৰিওফালে অপূৰ্ণতা
চাৰিওফালে নিৰানন্দ......"

"ম্লেচ্ছবীৰ" দিল্লীৰ সম্ৰাটে সোণৰ অসম আক্ৰমণ কৰা দেখি মন্ত্ৰীয়ে সামৰিক শক্তি সংগ্ৰহৰ দিহা দিলে ; কিন্তু ৰজাৰ মত ইয়াৰ বিপৰীত ; তেওঁ কয় যে অশান্তিক অশান্তিৰে দমন কৰিব নোৱাৰি,

"সামৰিক শক্তি মানে পাশৱিক শক্তি"......
"আনন্দৰ শান্তিময় উজ্জ্বল আলোকে
তুলিব যেতিয়া দেশ উদ্‌ভাসিত কৰি
তেতিয়াহে সুখী হ'ম মই।
মন্ত্ৰী—ৰজাৰ অন্তৰ যেনে
পৃথিৱীৰ সকলোৰে তেনে যদি হয়,
সৰগৰ শান্তিৰ মাধুৰী,
ভৰিলেহেঁতেন দগ্ধ পৃথিৱীৰ বুকু।"

[সম্পূৰ্ণ নাটখন দুষ্প্ৰাপ্য হোৱা বাবে, ইয়াৰ বাহুল্য আলোচনা সম্ভৱ নহ'ল ; স্থানান্তৰত 'অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী' আধ্যা দ্ৰঃ]

পুনৰ্জন্ম ('২১) **দীন মেধি**—কাহিনী :—ৰজা যজ্ঞদত্তই মহাপয়োভৰে সাত-দিনীয়া পূজা উৎসৱ পাতি, তালৈ কবি এজনাক পূজা উদ্‌বোধন কৰিবলৈ বুলি নিমন্ত্ৰণ কৰিছে। কিন্তু নিৰ্দিষ্ট কবি কগ্ন বালক এটাৰ শুশ্ৰূষাত ব্যস্ত থকা বাবে, আৰম্ভণি গীত গাব নোৱাৰাত, কবিয়ে নিৰ্ভীক ভাবে উত্তৰ দিলে যে, তেওঁৰ মুখত ওলাব "মৃত্যুৰ আৰ্ত্তনাদ, ব্যথিতৰ ক্ৰন্দন, হয়তো বা পাগলৰ অট্টহাসি।" তেতিয়া ৰাজ-আদেশত কবিৰ বীণা কাঢ়ি অনা হয় ; এই বীণাখনেই তেওঁৰ প্ৰাণ, কগ্ন বালকৰ সঞ্জীৱনী। কবি সাত দিন অনশন কৰি পগলাৰ দৰে অস্থিৰ হৈ পৰে ;

তেওঁৰ লগত সহস্ৰ প্ৰজাই সহানুভূতি দেখুৱায়। তেতিয়াহে ৰজাৰ চৈতন্য উদয় হ'ল; তেওঁ ক'লে "কবিক বলি দি গোসানী পূজিবৰ মোৰ সাহস নাই……দেৱীৰ সমস্ত কোপ মোৰ ওপৰত পৰক……নিজ হাতে কাঢ়িছিলো কবিৰ বীণা—নিজ হাতে সমৰ্পিম সেই ৰজাক তাৰ ৰাজ্য।" একাঙ্কিকাখনিত গণতন্ত্ৰৰ বীজ লক্ষ্য কৰা যায়।

[পূৰ্ব আলোচনা 'দীনমেধি' ৯ম পট দ্ৰঃ]

সত্যৰ সদায় জয় ['২১)—লিখক ? ['প্ৰভাত' ১৮৪৩ শক ৫ম সংখ্যা]

মাতৃ-মঙ্গল ('২৪)—অতুল হাজৰিকা ; ই তিনি-দৃশ্য-সম্পন্ন একাঙ্কিকা। ভাৰতৰ ললনা নাজাগিলে ভাৰত জাগিব নোৱাৰে। সমাজৰ আধা ঠাই মাতৃ-জাতিৰ।

[স্থানান্তৰত 'অতুল হাজৰিকা' আধ্যা দ্ৰঃ]

থালা—('২৪)—লিখক ? ['প্ৰভাত' ১৮৪৬ শক ; ধেমেলীয়া নাট]

নৱযুগ ('২৫ [চাৰি-অঙ্কীয়া গদ্যনাট])—মাধৱ শৰ্মা

কুৰি শতিকাৰ ৬ষ্ঠ-৭ম দশকত জন্ম-নিয়ন্ত্ৰণ, বাল্য-বিৱাহ-নিষেধ আদি যিবোৰ আন্দোলন সমাজত নতুনকৈ থিতি লাভ কৰা যেন দেখা যায়, ৩য় দশকত মাধৱ শৰ্মাৰ (কামৰূপ, বেলশৰ) এই নাটত তাৰেই আভাস আছে। শৰ্মাৰ এয়ে প্ৰথম প্ৰচেষ্টা হোৱা বাবে, নাটখনৰ ৰচনা কলাকুশল হোৱা নাই যদিও, প্ৰচাৰধৰ্মী হৈছে আৰু ইয়াৰ এটা ঐতিহাসিক মূল্য আছে। প্ৰচাৰৰ বিষয়—

(১) বাল্য-বিবাহ বা অমিল বিবাহ বন্ধ কাৰ ব্ৰহ্মচৰ্য্যৰ যোগেদি ল'ৰা-ছোৱালীক সংযম-শিক্ষা দিব লাগে।

(২) শিক্ষাপ্ৰণালী উন্নত কৰাত শিক্ষক আৰু অভিভাৱকৰ দায়িত্ব আছে।

'কলি'কালৰ চৰিত্ৰই ইয়াত পৌৰাণিক নাটৰ ছাপ পেলাইছে, অলৌকিকতা আৰোপ কৰিছে। শাস্ত্ৰোক্ত বাণী 'দুষ্টৰ দমন আৰু শিষ্টৰ পালন'ৰ ঠাইত কলি-কালত দুষ্টৰ পালন শিষ্টৰ দমন হৈছে, 'জোৰ যাৰ মুলুক তাৰ' নীতি চকুৰ আগতে প্ৰৱৰ্ত্তন হব ধৰিছে—এয়ে 'নৱযুগ'।

কানাই ধেমালি ('২৫)—হৰিনাৰায়ণ দত্তবৰুৱা ['প্ৰভাত' ১৮৪৭ শক] অলৌকিক দৃশ্য-সম্বলিত ভক্তিমূলক গদ্য একাঙ্কিকা। কানাই নামৰ এটা দুষ্ট ল'ৰা; সকৰে পৰা কৃষ্ণভক্ত। চাউল সলাই কঠিয়া আনিবৰ বাবে বাপেক চিত্ৰপতিয়ে কানাইক এদিন ওচৰচুবুৰীয়া মানুহ এঘৰলৈ পঠিয়ায়। বাটত মুছলমান ভিখাৰী কেইটামানক কানায়ে চাউলখিনি দি দিলে; এনেতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ আবিৰ্ভাৱ; শিশু কানাইৰ দয়া-দাক্ষিণ্যৰ উদাহৰণ দেখি, দয়াময় ভগৱানৰ অন্তৰ গলি গ'ল; তেওঁ আশীৰ্বাদ দিলে, তেওঁলোকৰ খেতি বিনা কঠিয়াই হ'ব। শ্ৰীকৃষ্ণই কানাইক আখে-

বেথে কোলাত তুলি কল-বন খাবলৈও দিয়া দেখি সকলো স্তম্ভিত। সেই বছৰ তেওঁলোকৰ খেতি বিনা কঠিয়াই নদনবদন হৈ বাইজক চমক্ খুৱালে। নাটখন ভক্তি-ৰসাত্মক; 'ভক্তাধীন ভগৱান'ৰ উৎকৃষ্ট উদাহৰণ।

বিসৰ্জন ('২৮)—বৃন্দাবন গোস্বামী ['মিলন' ৬ষ্ঠ বছৰ; তিনি-অঙ্কীয়া সামাজিক গদ্য নাট]

গোপাল গোস্বামী

'মকতমা' ('৩৯) দুই-অঙ্কীয়া ধেমেলীয়া নাট।

ইয়াত লঘমু আৰু সন্ধ্যা নামৰ কামৰূপী চৰিত্ৰ দুটাৰ যোগেদি কথিত ভাষাক মুখ্য উপাদান ৰূপে লৈ, হাস্যৰস উদ্রেকৰ যি উৎকট চেষ্টা কৰা হৈছে, সি ৰচনাক প্ৰকৃততে বিদ্ৰূপাত্মক আৰু হীন পৰ্য্যায়ৰহে কৰিছে। এনে চূড়ান্ত বিদ্ৰূপ-ব্যঙ্গাত্মক ভাষাৰ মাধ্যমত নাট্য-বিনোদ সৃষ্টিৰ দুৰন্ত প্ৰয়াস ইয়াৰ আগত অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত কেৱে কৰা নাই। গোহাঞিবৰুৱা, বেজবৰুৱা আদিয়ে সম্প্ৰদায়গত উচ্চাৰণ লৈ ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপ কৰা উদাহৰণ দুই-এটা তেওঁলোকৰ ধেমেলীয়া নাটবোৰত আছে ('নাট্যকাৰ-ৰূপে বেজবৰুৱা আৰু গোহাঞি বৰুৱা' উপচ্ছেদ দ্ৰঃ)। সুৰেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াই 'আপোছ'ত বাণেশ্বৰ নামৰ চৰিত্ৰৰ মুখত কামৰূপী ভাষা দিছে। অন্যান্য দুই-এখন নাটতো এনে প্ৰয়োগ একেবাৰে নোহোৱা নহয়। কিন্তু সেইবোৰত মাত্ৰাধিক্য নোহোৱা বাবে, বিষয়টো সিমান দোষণীয় হোৱা নাই। মান-বিশিষ্ট সাহিত্যত এনে উচ্ছৃঙ্খল প্ৰয়াস মুঠেই সমৰ্থন-যোগ্য হব নোৱাৰে। 'মকতমা'ৰ বিষয়-বস্তুত হাস্যৰস একেবাৰে নোহোৱা নহয়। ছাগলি এটাৰ পেটটো কোনোবা দুষ্ট মানুহে কাটি পেলোৱাত লঘমুৱে উকীলক গোচৰ দিয়ে। উকীলে প্ৰতিপক্ষৰ ভেটী খাই, অসম্ভৱ যুক্তি দি কয় যে "ছাগলিটোৰ পেটত কটা খিনি নিজে নিজে কটা হব নোৱাৰেনে ?" জনতাৰ মাজত হাহাকাৰ লাগিল। সেই আপাহতে চাপ্ৰাচীৰ কথামতে হাকিমে লঘমুক হাতত ধৰি 'কোৰ্টবাবু'ৰ হাতত গটাই দিয়ে। মকৰ্দমাটোত হাঁচিৰসৰ যি এটা টোপাল আছিল, তাৰাৰ তিত-ভেকুৰী সোপাই তাৰো মুদা মাৰিলে।

গোসাঁইৰ তীৰ্থযাত্ৰা ('৩২)—ধৰম চন্দ্ৰ মেধি ['প্ৰভাত' ১৮৫৪ শক]

কলিকতা-আলিপুৰ পথেদি চিৰিয়াখানা চাবলৈ যাওঁতে অসমীয়া গোসাঁই এজনক ডকাইতে পাই কেনেদৰে নগুৰ-নাগতি কৰিলে, তাৰে এক ধেমেলীয়া চিত্ৰ ইয়াত দিয়া হৈছে। নাটখন এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট।

বিষয়ৰাম মহাজন

গুৰু-ভকত ('৩৪) ; নাৰী-জাগৰণ ('৩৭)

প্ৰথম খন লঘুভঙ্গীৰ সামাজিক নাট ; গুৰু-শিষ্যৰ মাজত বাস্তৱ-প্ৰায় ঘটনাৰ নাট্য ৰূপ। দ্বিতীয়খন গহীন সামাজিক নাট ; ইয়াত স্ত্ৰী-পুৰুষ উভয়কে জাতীয় আন্দোলনত জাপ দি দেশসেৱা কৰিবলৈ আগবঢ়াই এটা আদৰ্শ স্থাপন কৰা হৈছে। প্ৰকৃতি-পুৰুষে দুয়ো শেষত সমস্বৰে গায়—

"ঢালি দিওঁ মন-প্ৰাণ একতা ডোলে
জাতীয় প্ৰেমত বলি হৈ আগুৱাওঁ।"

চৰিত্ৰ-সমূহ—জোনাৰাম (কেৰাণী), ভদৰাম (জোনাৰামৰ ভায়েক), লীলাৱতী (জোনাৰ পত্নী)।

বিষয়-বস্তু—জোনাৰাম-লীলা হালেই আধুনিকতাৰ মকৰা-জালত বন্দী। এজনে চৰ্কাৰৰ ঘৰৰ পৰা ছুটী নাপালে শৰাধকে নকৰে, লাগে যদি ৰাইজক দণ্ডকে দিব। পিতৃপুৰুষক পিণ্ড এচলু দিবলৈ ওলায় দেওবাৰ চাইহে, তিথি চাই নহয়। লীলাৰ দেউতাকে 'লোকেল বোৰ্ড'ৰ সভ্য হবলৈ বিচাৰিছে, লীলা তেওঁৰ বাবে ভোট বিচাৰোতেই ব্যস্ত।

মুক্তিৰ পথ ('৩৮)—বীৰেশ্বৰ শৰ্মা। ছয়-দৃশ্য-সম্পন্ন এই একাঙ্কিকাখনিত অসমত নিবনুৱা সমস্যা কিদৰে দিনক দিনে বাঢ়ি আহিছে, তাৰেই এটি চিত্ৰ দিয়া হৈছে। 'বোড্-মহ'ৰী'-চাকৰি এটাৰ বাবে বি-এ উপাধি-ধাৰী লোকেও দৰ্খাস্ত কৰে! আচৰিত! এতেকে সকলোৱে কৃষি-ব্যৱসায়ত মন-প্ৰাণ ঢালি দিব লাগে—নিবনুৱা সমস্যা সমাধানৰ এয়ে উৎকৃষ্ট উপায়।

দেশসেৱাৰ আদৰ্শ—ওপৰত উল্লেখ কৰা 'নাৰী-জাগৰণ' আৰু 'মুক্তিৰ পথ' নাট দুখনত দেশসেৱাৰ অন্যতম আদৰ্শ এটা নিহিত হৈছে। ভাৰতৰ সুবিখ্যাত প্ৰধান মন্ত্ৰী লালবাহাদুৰ শাস্ত্ৰীৰ মুখত কুৰি শতিকাৰ ষষ্ঠ দশকত 'জয় জোৱান জয় কিষাণ'-ৰূপী যি সমদল-প্ৰচাৰ-ধ্বনি শুনা গৈছিল, :অখ্যাত অসমীয়া নাট্যকাৰৰ মুখত প্ৰায় একুৰি বছৰৰ আগতে সেই ধ্বনি নিনাদিত হয়—"জয় নাঙলৰ জয়! জয় খেতিয়কৰ জয়! জয় ভাৰতৰ জয়!" ('মুক্তিৰ পথ')।

ৰঙালী বিহু ('৪০)—জীৱেশ্বৰ গোস্বামী—[তিনি-অঙ্কীয়া নাট ; প্ৰকাশ-স্থল 'বাঁহী' ২৬শ বছৰ ৪৯১ শকবাব্দ]।

'কামীয়ানীৰ সতীধৰ্ম' ('৩৯) ; লিখক ? ইও এখন হাস্যৰসাত্মক নাট।

মাধৱ কাকতী

জোঁৰাই ভূত [ৰচনা ১৯৩৮ চন ; ধেমেলীয়া নাট]

(iii) ঐতিহাসিক

ৰজাৰ আগত লাচিত ('২০)—সৰ্বেশ্বৰ কটকী ['চেতনা' ২য় বছৰ ৩য় সংখ্যা ১৮৪২ শক। চতুৰ্দশাক্ষৰী ছন্দবদ্ধ একাঙ্ক দৃশ্য]। দৃশ্যটোত আহোম ৰজাই লাচিত বৰফুকনক শৰাইঘাটৰ ৰণজয় বাতৰিত সন্তোষ প্ৰকাশ কৰি শলাগনি জনাইছে।

বীৰপুজা ('২৩)—অতুল হাজৰিকা ['মিলন' ১৮৪৫ শক] ; লাচিত-ৰামসিংহৰ নাটকীয় কথোপকথন।

বন্দীবীৰ ('৩১)—অপূৰ্বকুমাৰ ভূঞা। ঐতিহাসিক চুটি নাট।

সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ৰচিত অইন দুখন নাট 'কৃষ্ণকুমাৰী' আৰু 'মেৱাৰ সন্ধ্যা'।

প্ৰভাত চন্দ্ৰ অধিকাৰী

কৃষ্ণকুমাৰী ('৩৫) ('আৱাহন' ১৮৫৭-৫৮ শক)

সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ৰচিত 'কৃষ্ণকুমাৰী' পঞ্চাঙ্ক ঐতিহাসিক নাট। উদয়পুৰৰ ৰজা ভীমসিংহ ; ৰাজ্যৰ দুৰৱস্থা, কন্যাদান-চিন্তা, শূন্য ৰাজকোষ—এই ত্ৰ্যহস্পৰ্শ-যোগে তেওঁৰ দেহ-মন নিৰাশ-নিস্পন্দন কৰি তুলিছে। তেওঁৰ গাভৰু কন্যা কৃষ্ণকুমাৰী। চন্দাৱৎ চৰ্দাৰ অজিতসিংহ আৰু মৰুৰাজ মানসিংহ কৃষ্ণাৰ পাণি-প্ৰাৰ্থী হৈ গুপ্ত ষড়যন্ত্ৰত লিপ্ত। এদিন অজিতে কৃষ্ণাক ছুৰীৰে আহত কৰিবলৈ গোপন কক্ষত প্ৰৱেশ কৰে ; অৱশেষ্যে ব্যৰ্থ হৈ উলটিল। হৰিণাৰ মাংসই তাৰ কাল ; কৃষ্ণাই উপায় নেপাই আত্মহত্যা কৰি শান্তি-শয়ন লভিলে মাথোন। সংসাৰ-বিষ-বৃক্ষৰ কথা সুঁৱৰি ভীমসিংহৰ বচন-মাধ্যমত নাট্যকাৰে আৰম্ভণিতে নিজা মন্তব্যৰ প্ৰকাশ কৰিছে এইদৰে—"এয়েই সংসাৰ, দুৰ্বলৰ ওপৰত বলৱানৰ উৎপীড়ন, ন্যায়ৰ ওৰণি-তলত অন্যায়। উপকাৰৰ প্ৰতিদান অপকাৰ।" গদ্যৰ মাজে মাজে অমিত্ৰাক্ষৰী ছন্দই তৰঙ্গ তুলি ৰচনাক ঠায়ে ঠায়ে কাব্যিক ভঙ্গিমালৈ লৈ যায়। পৰিসমাপ্তি বিষাদাত্মক।

মেৱাৰ সন্ধ্যা ('৩৭)—বিপিনচন্দ্ৰ বৰুৱা। মেৱাৰৰ মহাৰাণা ভীমসিংহ, তেওঁৰ পত্নী পদ্মিনী আৰু পদ্মিনীৰ আত্মীয় বিমলাক লৈ উদ্ভৱ হোৱা সুপ্ৰসিদ্ধ ঐতিহাসিক কাহিনীৰ চমৎকাৰ নাট্যৰূপ 'মেৱাৰ সন্ধ্যা' এখন মঞ্চ-সফল পঞ্চাঙ্ক নাট। অপ্ৰকাশিত অৱস্থাত ইয়াৰ নাম আছিল 'মেৱাৰ কেশৰী'। প্ৰকাশ মাধ্যম আদ্যোপান্ত বলিষ্ঠ গদ্য আৰু সুৰম্য সঙ্গীত। অইন এখন পঞ্চাঙ্ক নাট 'বুদ্ধদেৱ' ('৪১)ৰ লিখকো অইন এজন (?) বিপিনচন্দ্ৰ বৰুৱা।

(iv) পৌৰাণিক

ভক্ত (১৯১৮); লব-কুশ (১৯১৮)—অপূৰ্বকুমাৰ ভূঞা। 'ভক্ত' নামৰ দুই-অঙ্কীয়া গদ্য নাটখনিত "ভক্তাধীন ভগৱান" ভক্তি-শাস্ত্ৰৰ এই নীতিকে সাৰোগত কৰি, পৰ্বা নামেৰে এটা সক ল'ৰা এটাই ভক্তি-মাহাত্ম্যত ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ দৰ্শনলাভ কেনেকৈ কৰিলে, তাকে দেখুউৱা হৈছে। এই একেটা সময়তে প্ৰকাশিত ভূঞাৰ অইনখন নাট 'লব-কুশ'।

উৰ্বশী উদ্ধাৰ ('২০)—ধনীৰাম দত্ত।

অসমীয়া ধ্ৰুবচৰিত ('২৫)—সন্তৰাম চৌধুৰী।

দ্ৰৌপদীৰ বস্ত্ৰহৰণ ('২৯)—আনন্দকুমাৰ কটকী।

[চাৰি-অঙ্কীয়া গদ্য নাট]

প্ৰদ্যুম্ন ('৩০)—অজ্ঞাত গ্ৰন্থকাৰ। [পৌৰাণিক কাহিনীক ভিত্তি কৰি লিখা অমিত্ৰাক্ষৰী নাট। 'বাঁহী'ত প্ৰকাশ হৈছিল ১৮৫২ শক ৪ৰ্থ সংখ্যা]।

ভীষ্মাৰ্জুন ('৩০)—জগতচন্দ্ৰ চৌধুৰী।

নল-দময়ন্তী ('৩১)—মহেন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য।

বভ্ৰুবাহন ('৩৩)—থানেশ্বৰ হাজৰিকা। [পৌৰাণিক একাঙ্কিকা]

শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰাসকেলি ('৩৬)—হৰকিশোৰ চৌধুৰী ভক্তিবিনোদ।

[শ্ৰীশঙ্কৰ-মাধৱদেৱৰ আৰ্হিত ৰচিত গীতি-বহুল নাট ; দৃশ্য সংখ্যা আঠ, পুৰুষ-চৰিত্ৰ সাত, স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ ছয়। সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা আছে। শেষ দৃশ্যত শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে গোপীসকলৰ আত্ম-বিলোপন দেখুউৱা হৈছে। নাটখনৰ স্থান অঙ্কীয়া নাট আৰু আধুনিক নাটৰ দোমোজাত]।

গুৰু-দক্ষিণা ('৩৮)—অজিতকুমাৰ হাজৰিকা।

[অৰ্জুনৰ ওচৰত দ্ৰোণাচাৰ্য্যৰ দক্ষিণা-প্ৰাৰ্থনা বিষয়-বস্তু লৈ ৰচিত অমিত্ৰ-চ্ছন্দবদ্ধ একাঙ্ক শিশুনাট। শিশু আৰু শিক্ষাৰ্থীৰ বাবে বিশেষ উপযোগী আৰু আদৰ্শাত্মক]।

প্ৰথম মহিলা নাট-ৰচয়িত্ৰী

আদিকবি ('৩৮)
চম্পাৱতী ('৩৮) } মালবিকা দেৱী

লৌকিক আৰু পৌৰাণিক আখ্যান-আধাৰত নিৰ্মিত 'আদিকবি' অসমীয়া মহিলা কবিৰ নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰলৈ প্ৰথম অৱদান। সামাজিক নাট 'মিনতি'

(১৯৫২)ৰ ৰচয়িত্ৰী গোৱালপাৰাৰ ৰাজলক্ষ্মী দাসক প্ৰথম মহিলা নাট-ৰচয়িত্ৰী বুলি এঠাইত কোৱা হৈছে [দ্ৰঃ 'নতুন অসমীয়া' ৩ মে ১৯৫৩ চন—"অসমীয়া নাট্য সাহিত্য ৰচনাত শ্ৰীদাসেই বোধকৰো প্ৰথম মহিলা হিচাপে কাপ-কাকত হাতত তুলি ললে"]। কিন্তু '৩৮ চনৰ এই ৰচয়িত্ৰী গৰাকীলৈ চাই মন্তব্যষাৰ সমৰ্থন-যোগ্য নহয়। মালবিকা দেৱীৰ বাসস্থান চাৰি দুৱাৰ, অসম।

লৌকিক আখ্যান মতে ৰত্নাকৰ দস্যুৱে প্ৰথমতে 'ৰাম' নাম উচ্চাৰণ কৰিব নোৱাৰিছিল। পিছে নাৰদ মুনিৰ উপদেশ মতে অনৱৰত 'মৰা, মৰা' শব্দ উচ্চাৰণ কৰোতে কৰোতে, সেয়ে সময়ত 'ৰাম' নামলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ দস্যুক ৰাম-মতলীয়া কৰি তুলিলে আৰু সৰস্বতীৰ উপদেশ মতে সুদীৰ্ঘকাল তপস্যা কৰি তেওঁ কবি-প্ৰতিভা লাভ কৰিলে। একেৰাহে বহুদিন তপস্যা-নিৰত হোৱা বাবে তেওঁৰ গাত উঁই-হাফলু ("বল্মীক") উদ্‌ভৱ হয় আৰু এয়ে তেওঁৰ 'বাল্মীকি' সংজ্ঞা লাভৰ হেতু। নাটখনিৰ প্ৰথম দুটা অঙ্ক এই লৌকিক আখ্যানতে আবদ্ধ ৰাখি, তৃতীয় অঙ্কত ৰামায়ণী আখ্যানৰ আদি কাণ্ডৰ দৃশ্য সংযোগ কৰা হৈছে—ব্যাধে 'ক্ৰৌঞ্চ-মিথুন' লৈ কাঁড় মাৰে আৰু বাল্মীকিৰ মুখৰ পৰা স্বাভাৱিকতে ওলায়—"মা নিষাদ প্ৰতিষ্ঠাং ত্বমগমঃ" ইত্যাদি।

নাট্য প্ৰয়োজন সিদ্ধিৰ বাবে কবিয়ে মায়া-ৰত্নাকৰ, মায়া-সুভগা (ৰত্নাকৰ-পত্নী) আদিৰ অৱতাৰণাত ৰামায়ণৰ মায়া-সীতাৰ প্ৰভাৱ অনুমান হয়। শেষ দৃশ্যত থকা কবিতা, সঙ্গীত, ছন্দ, মূৰ্চ্ছনা আদি চৰিত্ৰাৱলী প্ৰতীক-ধৰ্মী। নাটখনি প্ৰতীক-ধৰ্মী পৌৰাণিক নাটৰূপে প্ৰতিপন্ন কৰিব লাগিব।

১৯৫১ চনত প্ৰকাশিত বদন শৰ্মাৰ 'কবিতাৰ জন্ম' আৰু 'কবিতাৰ স্বয়ম্বৰ'ত অধিক কাব্যিক আৰু কলাত্মক ৰূপত এই নাটিকাখনৰেই এটি ক্ষীণ সুৰ ভাহি উঠা দেখা যায়।

মালবিকা দেৱীৰ আইনখন নাট 'চম্পাৱতী' ('৩৮)।

গুৰুেশ্বৰ বৰাৰ 'সিংহাসন' ('৩৯)ত নাট্যকাৰে শ্ৰীকৃষ্ণ-চৰিত্ৰত ব্যঞ্জৰৰ ক্ষীণ ৰেখাপাত কৰি অকণ মৌলিকত্ব দেখুৱাইছে।

(v) অনুবাদ-মূলক

ইংৰাজীৰ পৰা অসমীয়ালৈ ভাঙনি কৰা আইন এখন নাট জয়ানন্দ বৰুৱাৰ 'পৰাজয়'। ই গেল্‌চ্‌ৱাৰ্ডি (Galsworthy)ৰ নাটকৰ ভাঙনি। ৰচনাৰ সময় অজ্ঞাত।

অসমৰ শিক্ষা বিভাগত আজীৱন চাকৰি কৰি থকা কুমুদেশ্বৰ বৰঠাকুৰে ১৯৩১ চনত 'জুলিয়াচ চিজাৰ' নামেৰে চেক্সপিয়েৰৰ এই নামৰ নাটকৰ আংশিক ভাঙনি

কৰে। চেক্সপিয়েৰৰ পাঁচ-অঙ্কীয়া নাটক খনৰ মূৰৰ তিনিটা অঙ্কৰ মাত্র ভাঙনি কৰা হৈছে। বাকী দুটা অঙ্কৰ সাৰাংশ ভাগ মাথোন দিয়া হৈছে। ভাঙনি-কৰোতাই কয় যে ব্যয়বাহুল্য হেতুকে তেওঁ এই কাম আধা কৰা অৱস্থাত পেলাই থব লগীয়াত পৰিল। এই ভাঙনিত ইংৰাজী নাটকৰ নাম-ধাম যেনে আছে তেনে ভাবেই ৰখা হৈছে; সৰহ অংশত অমিত্রাক্ষৰ ছন্দৰ গাঁথনিৰে নাট্যৰূপ বিকাশৰ চেষ্টা কৰা হৈছে। বৰঠাকুৰে তেওঁৰ 'চেক্সপিয়েৰ' নামৰ কিতাপখনিত চেক্সপিয়েৰৰ কেবাখনি নাটকৰো ভাঙনি ছেগাচোৰাকা ভাবে দিবলৈ যত্ন কৰিছে। বিশ্ব-বিশ্রুত মহামতি নাট্যকাৰজনৰ যথাসাধ্য পৰিচয় জনসমাজত যেনে তেনে মতে প্রচাৰ কৰাই শিক্ষাৱিদ বৰঠাকুৰৰ আগ্রহ আছিল বুলি বুজিব পৰা যায়। অভাৱ আৰু অসুবিধাই হেঙাৰ নিদিয়া হলে, তেওঁৰ লেখনীৰ জৰিয়তেই চেক্সাপয়েৰ আমাৰ মাজত কাহানিবাই বহুল ৰূপে দেখা দিলেহেঁতেন। তেওঁৰ অইন এখন তিনি-অঙ্কীয়া নাট 'ছোৰাব-ৰুস্তম্' ('৩৮)।

ৰমেশচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'মনালিচা' (১৯৩৭) এই সময়ৰ এখন অদ্ভুত ধৰণৰ ৰূপান্তৰিত নাট। 'মনালিচা' (Manalica) নামৰ ইংৰাজী নাটকখনৰ লেখক স্পেইন-দেশীয় জেচিণ্টো বেনাভেণ্ট্ (Jacinto Benavente)। তেওঁৰ এই নাট-ৰচনাৰ মূল উদ্দেশ্য আছিল যে কলাৰ বাবেই কলাৰ প্রয়োজন (Art for art's sake)। অসমীয়া নাটখনৰ বৈশিষ্ট্য এই যে ইয়াৰ ভাঙনিত লেখকে মূল নাটকৰ নাম-ধাম বা বিষয়-বস্তু কোনো পিনেই অকণো পৰিৱৰ্ত্তন কৰা নাই। ইয়াত মূল নাটৰ পূর্ণ প্রভাৱ বিৰাজ কৰিছে। ইংৰাজী নজনা মানুহে ইয়াক বুজিবলৈকে টান। পাতনিখনো ('অৱতৰণিকা') বঙালী ভাষাত লিখি অনুৱাদকে অসমীয়া ভাঙনি ফেৰি হৃতশ্ৰী কৰাৰ অর্থ বুজা নগল।

প্রভাত চন্দ্র শর্ম্মাৰ 'ৰাজনটী' (১৯৩৯) শূদ্ৰক-বিৰচিত 'মৃচ্ছকটিকম্' নামৰ সংস্কৃত নাটকৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ। মূল সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰায়বোৰ বিষয়েই ইয়াত ৰক্ষিত হৈছে। ৰাজনটী বসন্তসেনাৰ চৰিত্র-চিত্রণ নাটকখনৰ প্রধান মোহনীয় বিষয়। সংস্কৃত নাটকৰ অসমীয়া অনুৱাদ ইয়াৰ আগতে একমাত্র লম্বোদৰ বৰাই কৰিছিল— 'শকুন্তলা'। 'ৰাজনটী' শব্দানুৱাদ নহয়, ভাৱানুৱাদহে।

(vi) অন্যান্য নাট্যকাৰ ('৪০ চনৰ আশে-পাশে)

পদ্মু সিংহ—পৰীক্ষিতৰ ব্রহ্মশাপ ('৩৫), পাৰিজাত ('৩৬), সাৱিত্রী ('৩৭)। 'পাৰিজাত'ত আছে সাধনাত সিদ্ধি-লাভৰ এটা ৰূপক চিত্র। নন্দন-কাননৰ পাৰিজাত পাবলৈ হলে সাধনা লাগে। এহাল আকুল-প্রেমিক-প্রেমিকাই মিলন-সাকো নির্মাণৰ বাবে কিদৰে সাধনা কৰি শেষত সিদ্ধি লাভ কৰিলে তাৰেই নাট্যৰূপ

ইয়াত দিয়া হৈছে। পাৰিজাত অভীপ্সিত সম্পদৰ প্ৰতীক। বাকী দুখন পৌৰাণিক পঞ্চাঙ্ক নাট। প্ৰকাশ ৰীতি সবল গদ্য।

গণেশ গগৈ (১৯১০—'৩৮)

শকুনিৰ প্ৰতিশোধ ('৩৯)

কাশ্মীৰ কুমাৰী (৩য় সংস্কৰণ ১৯৬৩)

জেৰেঙাৰ সতী, লাচিত (?) (গ্ৰামোফন ৰেকৰ্ড নাটিকা)।

'পাপৰি'ৰ প্ৰশান্ত কবি গণেশ চন্দ্ৰ গগৈ কনক চন্দ্ৰ গগৈ ই-এ-চিৰ জ্যেষ্ঠ পুত্ৰ, বুৰঞ্জী-বিখ্যাত পূৰ্ণানন্দ বুঢ়াগোহাঁইৰ বংশধৰ। '২৬ চনত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ, কিছুদিন গুৱাহাটীত আৰু কিছুদিন কাশী হিন্দু বিশ্ববিদ্যালয়ত উচ্চ শিক্ষা লৈ, পিতাকৰ মৃত্যুত গগৈয়ে ঘৰলৈ উলটি আহিবলগীয়া হ'ল ; ইয়াতেই তেওঁৰ কলেজীয়া শিক্ষা-লাভ-পথত হেঙাৰ পৰিল। অসমৰ দুৰ্ভাগ্য, তেনেই চেঙেলীয়া (মাত্ৰ একুৰি আঠ বছৰ) বয়সতে তেওঁ সংসাৰ ত্যাগ কৰি গুচি গ'ল। তেওঁ যিদৰে এজন কবি আৰু নাট্যকাৰ, সেইদৰে এজন সুদক্ষ অভিনেতা, খেলুৱৈ আৰু চিকাৰীও আছিল। 'শকুনিৰ প্ৰতিশোধ' আৰু 'কাশ্মীৰ কুমাৰী' নামৰ নাট দুখনি অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ অন্যতম সোণমণি। প্ৰথমখন ছিন্ন অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ-মিশ্ৰিত তিনি-অঙ্কীয়া গদ্য নাট ; দ্বিতীয়খন চাৰি-অঙ্কীয়া গদ্যময় কাল্পনিক নাট।

'শকুনিৰ প্ৰতিশোধ'ত শকুনিয়েই মূল চৰিত্ৰ। ইয়াৰ আগত বিনন্দ বৰুৱাৰ 'পাৰ্থ-সাৰথি' (ৰচনা ১৯৩১, প্ৰকাশ '৩৩) আৰু অতুল হাজৰিকাৰ 'কুৰুক্ষেত্ৰ' ('৩৬) নাটতো এই চৰিত্ৰ আছে, কিন্তু পাৰ্শ্ব-চৰিত্ৰ ৰূপেহে। গগৈৰ নাটত শকুনি কেৱল দুৰ্য্যোধন ৰজাৰ সততে কুমন্ত্ৰণাকাৰী কালসৰ্প মোমায়েক জনেই নহয়, এজন "দীনহীন অন্নসেৱী"। তেওঁৰ দোষতেই কৌৰৱবংশ হ'ল বুলি সকলোৱেই তেওঁৰ ওপৰত দোষৰ চেকা পেলায়। কিন্তু শ্ৰীকৃষ্ণ "পূৰ্ণব্ৰহ্ম ভগবান" হৈও যে কৌৰৱৰ বিপক্ষে কপটাচৰণ কৰিলে, তাৰ দ্বূ লয় কোনে? শ্ৰীকৃষ্ণই যেতিয়া এই বিষয়ে তেওঁক দোষাৰোপ কৰে, শকুনিয়ে নিৰ্ভীকভাৱে উত্তৰ দি কৃষ্ণৰ মুখৰ মাত বন্ধ কৰিলে— "শকুনিৰ মূৰৰ ওপৰত ভাৰত যুদ্ধৰ সকলো দোষ, সকলো কলঙ্ক পেলাই দি অগতিৰ গতি ত্ৰিজগত-পতি ভগৱান কৃষ্ণই যেতিয়া দোষৰ হাত সাৰিব পাৰিছে, সেই শকুনি সামান্য শকুনি নহয়। তাৰ জীৱন ধন্য, জনমো ধন্য আৰু সেই জীৱনৰ গৰাকী তুমি, তুমি যদুপতি, মোৰ ধন্যবাদ গ্ৰহণ কৰা।" (৩য় অঃ ২য় দৃঃ)। কৌৰৱৰ গৌৰৱ ধূলিসাৎ হৈ গ'ল কেৱল প্ৰতিহিংসা-পৰায়ণ শকুনিৰ দোষতেই নহয়।

কাশ্মীৰ কুমাৰী—প্ৰাগ্‌জ্যোতিষপুৰ-অধিপতি বিশ্বসিংহৰ পুত্ৰ অনঙ্গই কাশ্মীৰ-

অধিপতি বিজয়সিংহৰ ভনীয়েক কমলাক ভাল পায়। কিন্তু মন্ত্ৰীপুত্ৰ অনন্তও কমলাৰ প্ৰেমপ্ৰাৰ্থী। কমলাক কেন্দ্ৰ কৰি উদ্ভাবনা কৰা এই প্ৰেমৰ ত্ৰিভূজতেই নাট্য দেহ স্থাপিত। উভয় ৰাজ্যৰ মাজত থৈয়ানথৈয়া ৰণৰ তাণ্ডৱ লীলা চলিল। শেষত বিজয়সিংহই বাধ্যত পৰি অনঙ্গলৈ কাশ্মীৰ কুমাৰী কমলাক আগবঢ়ালে ; কিন্তু অনঙ্গই পিতাকৰ মৃত্যু হোৱা বাবে কুমাৰীক গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি, বেজাৰৰ হুমুনিয়া পেলায়। কমলাৰ হাতৰ বৰণ-মালা মাটিত সৰি পৰে। বাঞ্ছিত ফলত বাধা পৰা দেখি সকলো হতাশ হয়।

নাটখনিত বিৰহ-বিধুৰা কমলাৰ চৰিত্ৰত করুণ ৰসৰ আধাৰ স্থাপিত হৈছে। সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ঐতিহাসিক নাট আমাৰ সাহিত্যত অতুল হাজৰিকাৰ 'কনৌজ কুঁৱৰী' পজিৰুদ্দিনৰ 'গুলেনাৰ'কে আদি কৰি কেবাখনো আছে যদিও, কাল্পনিক কাশ্মীৰ-কুমাৰী এগৰাকীৰ সৈতে অসমীয়া কাল্পনিক ৰাজকুমাৰ এজনৰ প্ৰণয়-চিত্ৰ অঙ্কন-প্ৰচেষ্টা এয়ে প্ৰথম।

কুমুদ চন্দ্ৰ বৰুৱা (১৯০৯—)

গুড্ নাইট্ চাৰ (১৯৪৬)	বৰযাত্ৰী ('৪৯)
লিমিটেড্ কোম্পানী (১৯৪৬)	এশ দহ ধাৰা ('৫০)
তীৰ্থযাত্ৰী (১৯৪৬)	উনৈশ শ সাতত্ৰিশ ('৫০)

কেৱল ধেমেলীয়া নাট্য ৰসতে বুৰ গৈ থকা নাট্যকাৰ আমাৰ সাহিত্যত নিচেই কম। কুমুদ বৰুৱা এই শ্ৰেণীৰ নাটৰ নিপুণ লিখক।

এশ দহ ধাৰা—তিনি-অঙ্কীয়া চুটি ধেমেলীয়া নাট ; প্ৰথম প্ৰকাশ '৫০ চন। ভাৰত স্বাধীন হোৱাৰ প্ৰথম কেইবছৰমান যোৰহাটৰ আশে-পাশে বৰকৈ চুৰি হয়। থানাৰ ভাৰপ্ৰাপ্ত বিষয়াই চোৰ ধৰি পোনেই 'এশ দহ ধাৰা'ত পেলাই বিচাৰৰ বাবে আদালতলৈ চালান দিয়ে। আঘোণী নামৰ বুঢ়ী এজনীয়েও তাইৰ এৰীয়া কাপোৰ চুৰি হ'ল বুলি গোচৰ দিছিল। আদালতত বিচাৰ হ'ল। বিচাৰত তাই আচামী সম্পৰ্কত যিখিনি কথা ক'লে, সেয়ে নাটখনিৰ হাস্যৰসৰ মূল উপাদান।

করুণাধৰ বৰুৱা (১৯০৫—)

সীতা (১৯৩৭)	ৰায়বাহাদুৰ (?)
মিলিটেৰী প্ৰেম ('৪০)	সোণৰ ৰেখনি (?)
ৰত্নাকৰ ('৪৭)	প্ৰজাপতি (?)
মধু মাষ্টৰৰ গৰু ('৪৯)	

'মালঞ্চ', 'মালিকা', প্ৰভৃতিৰ লেখক কবি-সাহিত্যিক কৰুণাধৰ বৰুৱা ওপৰত উল্লেখ কৰা গুৰু-লঘু কেবাখন নাট-নাটিকাৰো আশাশুধীয়া লেখক। 'সীতা', ৰামায়ণী-বিষয়ক গদ্য-পদ্য মিহলি তিনি-অঙ্কীয়া পৌৰাণিক নাট।

হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

ভোজৰাজ ('৩৩ ; পৌৰাণিক দুই-অঙ্কীয়া নাট)
বীৰ চূড়ামণি (? ধেমেলীয়া একাঙ্কিকা)
বৰ ডেকা ('৩৩ ; ধেমেলীয়া নাট)

[তিনিওখন লেখকৰ 'আবৃত্তি আভাস'ত সন্নিবিষ্ট ; 'বৰডেকা'ৰ ১ম দৃশ্য 'আবৃত্তি আভাস'ত, বাকীখিনি 'হাঁহি-ধেমালি'ত সন্নিবিষ্ট]

ৰমণী-শক্তি (প্ৰথম প্ৰকাশ 'আৱাহন' ১৮৫৭ শক ; ২য় প্ৰকাশ পুথি আকাৰত '৬৫ খৃঃ ; পঞ্চাঙ্ক সামাজিক নাট)

অভিমানৰ প্ৰায়শ্চিত্ত ('আৱাহন' ১৮৫৯ শক ১০ম সংখ্যা ; সামাজিক নাট)
গ'ক বিহু ('৩৯ ; 'আৱাহন' ১৮৬১ শক ৪ৰ্থ সংখ্যা)
জাগ্ৰত দেৱতা ('৩৯ ; 'আৱাহন' ১৮৬১ শক ১০ম সংখ্যা)
সোণৰ বটা ('৪১ ; 'জয়ন্তী' ১৮৬৩ শক ১ম সংখ্যা)
অষ্টমীত বিসৰ্জন ('৪১ 'জয়ন্তী' ১৮৬৩ শক পূজা-সংখ্যা)
সুৰ মিলিল ('৪২ ; 'বাঁহী' ১৮৬৪ শক বিহু-সংখ্যা)
বস্তি ('৪৯ ; 'উদয়াচল' ১৮৭১ শক)
ওৰণি ('৫৫ ; 'ৰবৈদেচিলা' ১৮৭৭ শক ২৪শ ভাগ)
বগা গাহৰি ('৫৫ ; 'সন্দিকৈ কলেজ আলোচনী', '৫৫ চন)
জোবোবা মাৰি গা ধোৱক ('৫৬ ; 'ৰবৈদেচিলা' ১৮৭৮ শক)

['অভিমানৰ প্ৰায়শ্চিত্ত'ৰ পৰা 'জোবোবা মাৰি গা ধোৱক' পৰ্য্যন্ত এই দহখন নাট 'এক অঙ্কীয়া নাটৰ শৰাই'ত সন্নিবিষ্ট]

কুপুত্ৰ ('৩৮ ; তিনি-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট)
কৰ্ণবীৰ ('৪৫ ; তিনি-অঙ্কীয়া পৌৰাণিক নাট)
প্ৰভু ঈচৰ ('৪৯ ; " " ধেমেলীয়া নাট)

শক্তিৰ সাধক মই
বস্তি
শক্ৰ-সম্ভাষণ
সত্যং ব্ৰহ্ম
দিলপিয়াৰা
আজিলৈ ইমানতে

এই ছখন নাট লেখকৰ 'এক অঙ্কীয়া নাট-মালা' (১ম ভাগ)ত সন্নিৱিষ্ট (প্ৰকাশ '৫৫ চন)

গ্ৰন্থমেধ-যজ্ঞ ('৩৮ : 'আৱাহন' ৯ম বছৰ)

বিহুৰ গামোচা ('৪০ ; 'ৰবৈদেচিলা' '৪০ চন)

আৱিষ্কাৰ ('৪৯ ; গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰ যোগে প্ৰচাৰিত—'৪৯ চনৰ ১৯ এপ্ৰিলত প্ৰথম প্ৰচাৰ ; পিছত একাধিক বাৰ)

'৪৩ চনৰ চোৰ ('৫০ ; 'ৰবৈদেচিলা', '৫০ চন)

মিষ্টাৰ চিকৰা ('৫৩ ; 'সন্দিকৈ কলেজ আলোচনী', '৫৩ চন)

১৯৫৫ চন ('৫৫)

['গ্ৰন্থমেধ-যজ্ঞ'ৰ পৰা '১৯৫৫ চন' পৰ্য্যন্ত এই ছখন 'এক অঙ্কীয়া নাট-মালা' (২য় ভাগ)ত সন্নিৱিষ্ট (প্ৰকাশ '৫৫ চন)]

কোনে হাঁহিলে ('৬৫ ; গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ যোগে প্ৰচাৰিত ; প্ৰথম প্ৰচাৰ ইং ৮-১১-৬৬ ; ইয়াৰ পিছত একাধিকবাৰ)

আধা-কেঁচেলুৱা ('৬৫)

[শেষৰ একাঙ্কিকা দুখন 'এক অঙ্কীয়া নাট-মালা' (৩য় ভাগ)ত সন্নিৱিষ্ট ; প্ৰকাশ '৬৫ চন] ।

এই তালিকাত থকা পৌৰাণিক নাট 'ভোজৰাজ' আৰু 'কৰ্ণবীৰ'ত বাদে বাকীবোৰ নাটত হাস্য-ব্যঙ্গ অথবা গহীন ভাবত সমাজৰ বিভিন্ন ৰূপ চিত্ৰিত হৈছে। ইয়াৰ ভিতৰত 'সোণৰ বঁটা', 'বস্তি', 'বগা গাহৰি', 'মিষ্টাৰ চিকৰা' প্ৰতীক-ধৰ্মী ; শেষৰ দুখনত পশু-চৰিত্ৰত প্ৰতীক-ধৰ্মিতা আছে। 'কৰ্ণবীৰ'ত শ্ৰীকৃষ্ণ-চৰিত্ৰত কিঞ্চিৎ ব্যঙ্গত্ব আৰোপ কৰি কৰ্ণৰ চৰিত্ৰত মহত্ত্ব প্ৰদান-প্ৰয়াস পৰিলক্ষণীয়। প্ৰসঙ্গ-ক্ৰমে গণেশ গগৈৰ 'শকুনিৰ প্ৰতিশোধ' আৰু শুক্ৰেশ্বৰ বৰাৰ 'সিংহাসন'ৰ শ্ৰীকৃষ্ণ-চৰিত্ৰ তুলনীয়। একমাত্ৰ 'ৰমণী-শক্তি'ত বাহিৰে প্ৰায়বোৰ নাট শৃঙ্গাৰ-ৰস বৰ্জ্জিত ; স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্যও খুব কম।

(vii) অপ্ৰকাশিত নাট্যাৱলী (১৯২০-৩০)

(১) স্বৰ্গ নে মৰ্ত্ত্য (১৯২০)
(২) ঝিলমিল (১৯২১)
(৩) শ্ৰীমতী (১৯২১)
(৪) অশ্ৰু-নদী (১৯২১)
(৫) ৰুক্মিণী-হৰণ (?)
(৬) কানীয়া কদম (?)
(৭) নিবোকা ৰজা ('২৩)
(৮) হাতী দাঁতে হাতী দাঁতে ('২৪)
(৯) মাহী আই (?)
(১০) অজ্ঞাতবাস (পৌৰাণিক)
(১১) শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ (পৌৰাণিক)

প্ৰথম আঠখনৰ লেখক মিত্ৰদেৱ মহন্ত; শেষৰ তিনিখনৰ গোপালচন্দ্ৰ ৰৰা। মহন্তৰ নাটবোৰ 'যোৰহাট থিয়েটাৰ' আৰু ৰৰাৰবোৰ 'নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ'ত অভিনীত হৈছিল। 'কানীয়া কদম'ৰ ৰচনাৰ উদ্দেশ্য অসমত কানি-নিবাৰণ-অভিযান। 'অজ্ঞাতবাস' অঙ্কীয়া নাটৰ আলমত ৰচিত।

(১৯৩০—৪০)

শিৱাজী (ঐতিহাসিক)—তপেশ্বৰ শৰ্মা।

[ছয়-অঙ্কীয়া নাট; ১৯৩১ চনত মঙ্গলদৈ নাট্য মন্দিৰত অভিনীত; দ্ৰঃ 'অসমীয়া' ১১-১২-৩১]

অজামিল (পৌৰাণিক) ? [দুৰ্গাপূজা উপলক্ষে 'দেৰগাওঁ একতা মন্দিৰ'ত ১৯৩১ চনত অভিনীত। এই অভিনয়ত সকলো ভাৱৰীয়াই খদ্দৰ কাপোৰ পৰিধান কৰিছিল; দ্ৰঃ 'অসমীয়া ১১-১২-৩১]

মহাৰাষ্ট্ৰ—? [ডিব্ৰুগড় আমোলাপতি নাট্য মন্দিৰত দুৰ্গাপূজাত অভিনীত; দ্ৰঃ 'অসমীয়া' ৭-১১-৩১]

গ্ৰীচ কুমাৰী—? [অভিনয় স্থান—ডিব্ৰুগড় নাট্য মন্দিৰ; দ্ৰঃ 'অসমীয়া' ৪-১২-৩১]

বিজিয়া—বলৰাম পাঠক [মঙ্গলদৈত দুৰ্গাপূজা উপলক্ষে অভিনীত; দ্ৰঃ 'অসমীয়া' ১১-১২-৩১]

জয়ন্তী কুমাৰী—জীৱকান্ত গগৈ [মৰাণ নাট্য মন্দিৰত ১৯৩২ চনত অভিনীত। দ্ৰঃ 'অসমীয়া' ২২-১০-৩২]

কলিমন (খেমেলীয়া)—ফণীধৰ দত্ত
গোপাল-দামোদৰ „ —ৰজনী শৰ্মা
বহদৈ লিগিৰী (ঐতিহাসিক)—বেদনাথ বৰঠাকুৰ
বীৰপুত্ৰ (সামাজিক [প্ৰকাশ ১৯৩৪])—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

[শেষৰ চাৰিখন নাজিৰা নাট্য মন্দিৰত অভিনীত। 'বহদৈ লিগিৰী' নাট এই

নামৰ উপন্যাসৰ পটভূমিত ৰচিত; ঔপন্যাসিক ৰজনী বৰদলৈ। 'বীৰপুত্ৰ' নাজিৰা হাইস্কুলৰ 'জুনিয়ৰ ৰে'ড্ ক্ৰচ্ চচাইটি'ৰ ছাত্ৰ সকলৰ দ্বাৰা একাধিক বাৰ অভিনীত। ইয়াত হোৱা টিকট-বিক্ৰীৰ ধনেৰে এই অনুষ্ঠানৰ আৰ্থিক পুঞ্জি টনকিয়াল কৰা হয়]।

স্যমন্ত মণি ? যোগ-বিয়োগ ?	'যোৰহাট থিয়েটাৰ'ত ১৯৩৭ চনত অভিনীত।
কালাপাহাৰ (অনুবাদ) বাপ্পাৰাও " বিজয়-বসন্ত " ভাস্কৰ পণ্ডিত " চাজাহান " ললিতাদিত্য "	কেউখন নাট 'কোহিনুৰ অপেৰা পাৰ্টি'ৰ দ্বাৰা নাজিৰা নাট্য মন্দিৰ আৰু অন্যান্য ঠাইত বহুবাৰ অভিনীত। [অভিনয়বোৰ এই গ্ৰন্থ-লেখকৰ প্ৰত্যক্ষ]

হামীৰ সিংহ (ঐতিহাসিক)—উমেশ বৰদলৈ ['অসম সাহিত্য সভা' উপলক্ষে ডিব্ৰুগড়ত অভিনীত]

সমাজ (সামাজিক)—গোপাল বৰা [নগাওঁ নাট্য মন্দিৰত অভিনীত]

তলত নাম দিয়া নাট কেইখন 'গোৱালপৰীয়া ৰাইজৰ সাহিত্য-চৰ্চা'-শীৰ্ষক প্ৰবন্ধ এটাত প্ৰকাশিত হৈছিল [দ্ৰঃ 'অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা' ২য় বছৰ ৩য় সংখ্যা ১৮৪৯-৫০ শক]ঃ—

শঙ্কৰ-বিজয়—গোবিন্দপ্ৰসাদ পাটগিৰি	কমতেশ্বৰ—সুশীল কুমাৰ চক্ৰৱৰ্ত্তী
মাৰ্জিত সিংহ—মলিন চন্দ্ৰ বৰা	শ্ৰীশঙ্কৰদেৱ " "
শান্তি-ভঙ্গ— " "	নল-দময়ন্তী—শ্যামাচৰণ দাস

স্যমন্ত-হৰণ—(অসমীয়া-বঙালী)—পদ্মলোচন দিহিদাৰ

['মাৰ্জিত সিংহ'ৰ বিষয়-বস্তু অসমৰ বৰ ভূঁইকঁপ]

ইয়াৰ উপৰিও এই কালছোৱাৰ মঞ্চ-সফল অন্যান্য নাট—

টিপু চুলতান	সীতা
কৰ্ণাৰ্জুন	ভীষ্ম
মীৰ কাছিম	ভাস্কৰ পণ্ডিত
পৃথ্বীৰাজ	নুৰজাহান
বাজীৰাও	মোগল বিজয়
ৰাণাপ্ৰতাপ	উমা

১১শ পট

সতীর্থ সেৱকৰ সচন্দন পুষ্পাঞ্জলি

(১৯৪০ চন অথবা দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পিচৰ পৰা ১৯৬৭ পৰ্যান্ত)

(ক) **পৰিৱেশ আৰু ৰচনা-শৈলীৰ পৰিৱৰ্ত্তনৰ প্ৰধান হেতু** বিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয়-তৃতীয় দশক মানৰ পৰাই অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত ৰাজনীতিৰ বীজ দুই-চাৰিটাকৈ সোমাব ধৰিছিল। দেশ স্বাধীন হোৱাৰ লগে লগে সেয়ে ক্ৰমান্বয়ে ব্যাপক হৈ আহিল। পৰাধীনতাৰ কবলত অতদিনে পেপুৰা লাগি থকা মানুহৰ তনু-মন ক্ৰমান্বয়ে উলাহ-আনন্দত নাচি-বাগি জাগি উঠিল। স্বাধীনতাৰ বিজয়-গৌৰৱ-সূচক ত্ৰিৰঙ্গ পতাকাই সুপ্ত মানসিক প্ৰবৃত্তিবোৰ দীপ্ত কৰি তুলিলে। পৰিণতিত, অতদিনে ইতিহাসৰ পাতত লেপেটা খাই থকা অসমৰ চিৰসুন্দৰ-চিৰসজীৱ চিত্ৰ-বিচিত্ৰ লুপ্ত-প্ৰায় কাহিনীবোৰলৈ নাট্যকাৰসকলৰ দৃষ্টি পৰিল। ['লাচিত বৰফুকন', 'মণিৰাম দেৱান', 'পিয়লি ফুকন', 'কুশল কোঁৱৰ', '১৮৫৭', 'টিকেন্দ্ৰজিৎ' প্ৰভৃতি এই শ্ৰেণীৰ উৎকৃষ্ট অৱদান]।

চীন-ভাৰত, পাক-ভাৰত সংঘৰ্ষৰ সময়ত ভাৰত-বিখ্যাত অসমীয়া সঙ্গীত-শিল্পী সুৰসাধক ভূপেন হাজৰিকা প্ৰমুখ্যে কেবাগৰাকি কবি-সাহিত্যিক-সঙ্গীতজ্ঞৰ অৱদান উল্লেখ-যোগ্য। সুকণ্ঠ গায়ক হাজৰিকাই সুমধুৰ সঙ্গীত-মাধ্যমত কামেং সীমান্তত মৃত-মৌন-শত জোৱানৰ প্ৰতি কত শত "অশ্ৰু অঞ্জলি" যাচিলে! কত কবি-সাহিত্য-সেৱীয়ে কবিতাৰ অৰ্ঘ্য প্ৰদান কৰিলে! এইদৰে নতুন দিশৰ নতুন আলম-সম্ভাৰ নাট্যকাৰসকলৰ লোভনীয় সম্পদ হৈ পৰিল। স্বাধীনতা-যুগত কলা-কৃষ্টি-সাহিত্য প্ৰচাৰ-অনুষ্ঠান ভালেমান হৈ উঠিল, যেনে, গুৱাহাটীত অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰ স্থাপিত হ'ল, কথা-ছবিৰ সংখ্যা বাঢ়িল, কথা-ছবি নিৰ্মাণৰ বাবে অসমৰ সুকীয়া ষ্টুডিঅ' নিৰ্মাণ হ'ল। ইয়াৰ উপৰিও, কলা-কৃষ্টি-মূলক অলেখ সজ্বই নিজৰ ভিতৰতে নাট লিখি অভিনয়ৰ ব্যৱস্থা কৰিব ধৰিলে, ভ্ৰাম্যমাণ যাত্ৰাদল, থিয়েটাৰ দলৰ সংখ্যাও বাঢ়ি আহিল; আলোচনী, সংবাদ-পত্ৰ আদিয়েও সংবাদৰ লগতে সাহিত্য-প্ৰচাৰৰ দিহা কৰিব ধৰিলে। সাহিত্য-প্ৰচাৰৰ এনেবোৰ মাৰ্গই স্বাভাৱিকতে বিবিধ নাট-ৰচনাৰ প্ৰেৰণা যোগালে। চুটি নাট আৰু একাঙ্কিকাৰ সংখ্যাও এই কালছোৱাতেই প্ৰচুৰ।

(খ) চকুত-লগা পৰিৱৰ্ত্তন সমূহ—[আকৃতি-গত] আঙ্গিকৰ পিনৰপৰা চালে দেখা যায়, অনূদিত নাটৰ বাহিৰে এই যুগৰ প্ৰায়বোৰ মৌলিক নাটেই পূৰ্বৱৰ্ত্তী নাটতকৈ চুটি।

আকৃতিত চুটি হলেও, কাৰ্য্য-বহুল হোৱা বাবে, ভালেমান নাটৰ অভিনয়ত আপেক্ষিক ভাবে সুদীৰ্ঘ সময় লাগে।

নাট্যাৱলীৰ বিভাগ-সংখ্যা ক্ৰমান্বয়ে হ্ৰাস পাব ধৰিলে। পূৰ্ব প্ৰচলিত অঙ্ক-বিভাগ, অঙ্কানুৱৰ্ত্তী দৃশ্য-বিভাগ, দৃশ্যানুৱৰ্ত্তী 'পট-পৰিৱৰ্ত্তন', 'প্ৰস্তাৱনা' আদি লুপ্ত-প্ৰায় হ'ল। গল্প-উপন্যাস আদিৰ দৰে বিষয়-ভেদ বা অৱস্থা-ভেদ অনুসৰি নাট্যবিভাগ-পদ্ধতি হব ধৰিলে। কোনো কোনো নাটত 'দৃশ্য'-বিভাগে অঙ্ক-বিভাগৰ স্থান ললে, কোনো কোনো নাটত দৃশ্য-বিহীন 'অঙ্ক' কেইটামানৰ মাথোঁন সংযোজনা হ'ল; কোনো কোনো নাটত 'অঙ্ক' বা 'দৃশ্য'ৰ বদলি কেৱল 'পৰিস্থিতি' বা বিষয়-গত নামাকৰণ হব ধৰিলে। [দ্ৰঃ—যুগল দাসৰ '১৮৫৭' নটা 'পৰিস্থিতি'ত বিভক্ত; নগাওঁ নাট্য সমিতিৰ 'পিয়লি ফুকন'ৰ বিভাগবোৰ বিষয়-গত, যেনে—'ৰজা-মৈদাম', 'সন্ধান', 'ফাঁচী' আদি; সেইদৰে লক্ষ্মী দত্তৰ 'মুক্তিৰ অভিযান'ৰ বিভাগবোৰ 'বিভ্ৰাট', 'সূত্ৰপাত' 'সঙ্কল্প' আদি]।

কিছুমান নাট একেবাৰে বিভাগ-বৰ্জিত হৈ একেটা পৰিস্থিতিতে সমাপ্ত হোৱা দেখা যায় [দ্ৰঃ বীণা বৰুৱাৰ 'এবেলাৰ নাট', প্ৰেমধৰ দত্তৰ 'সাধু', 'অঙ্গীকাৰ' প্ৰভৃতি]।

সুদীৰ্ঘ আমনি-লগা স্বগতঃ উক্তি প্ৰায়েই লোপ পালে।

কাল-স্থান-পৰিৱৰ্ত্তনৰ সূচনা ৰূপে মাইক্ আদিৰ যোগেদি নেপথ্য-ভাষণ, সূত্ৰধাৰৰ পৰিৱৰ্ত্তে 'ঘোষক' প্ৰভৃতিৰ অৱতাৰণা হব ধৰিলে।

নাট্যাৱলীত অভিনয়-নিৰ্দ্দেশ সমূহে কোনো কোনো ঠাইত কথা-ছবি-শৈলী অনুকৰণ কৰা দেখা যায়। ['দৈৱ তালুকদাৰ', 'প্ৰৱীণ ফুকন', 'সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা' প্ৰভৃতিৰ নাট্যশৈলী দ্ৰঃ]

মঞ্চ-নিৰ্দেশৰ মাত্ৰাধিক্য ক্ৰমান্বয়ে চকুত লগা হ'ল। ইয়াত ইব্‌চেন প্ৰভৃতি নাট্যকাৰৰ প্ৰভাৱ অনুমেয় [সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্ত্তী, প্ৰবীণ ফুকন, সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ নাট্যাৱলী দ্ৰঃ]।

মঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষা-গৃহৰ ব্যৱধান অৰ্থাৎ অভিনয়-শিল্পী আৰু দৰ্শকবৃন্দৰ ব্যৱধান ক্ৰমান্বয়ে হ্ৰাসীকৰণ কৰাৰ প্ৰয়াসো দুই-এখন নাটত চকুত পৰে। ই এপিনে অসমীয়া নাট্যাভিনয় ভাওনাৰ, অইন পিনে পাশ্চাত্য নাট্যাভিনয়ৰ দুই-এখনৰ আংশিক প্ৰভাৱ।

নাটত সঙ্গীতাংশও ক্ৰমান্বয়ে লুপ্তপ্ৰায় হৈ আহিল। পূৰ্বৱৰ্ত্তী নাটত আৱেগ-

মুহূৰ্ত্তত ব্যক্তিগত চৰিত্ৰৰ যোগেদি সঙ্গীত-পৰিৱেষণ কৰাৰ উপৰিও, অপ্সৰী, কিন্নৰ-কিন্নৰী, গন্ধৰ্ব বালক-বালিকা, আদি নানা উপকৰণ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি সঙ্গীত-মাধ্যমত নাট্য-বিনোদ সৃষ্টিৰ যি এটা অপৰিহাৰ্য্য-প্ৰায় ৰীতি প্ৰচলিত আছিল, সি এই যুগত প্ৰায় উঠি গ'ল। স্বকীয়া ধৰণৰ সঙ্গীতপূৰ্ণ নৃত্যনাট, সঙ্গীতালেখ্য আদিৰ কথা বাদ দি, সাধাৰণ মঞ্চ-নাটবোৰত সঙ্গীতাংশ বিৰল।

[**প্ৰকৃতি-গত**]—প্ৰাক্-স্বাধীনতা যুগত ঐতিহাসিক চৰিত্ৰই ঠায়ে ঠায়ে পৌৰাণিক বোল লৈ দেখা দিছিল; স্বাধীনতা-যুগত সেয়ে হৈ পৰিল লৌকিক, আৰু বাস্তৱ।

[গোহাঞি বৰুৱাৰ 'জয়মতী' নাটত জয়মতী সাক্ষাৎ সীতা, সাবিত্ৰী; কিন্তু 'মণিৰাম দেৱান'ত দেৱান-পত্নী মুমলী একেবাৰে আজিৰ দিনৰ তিৰোতা। সেইদৰে সুৰেন শইকীয়াৰ 'কুশল কোঁৱৰ' ত কুশল-পত্নী প্ৰভাৱতী কোঁৱৰ স্বৰ্গীয় শ্বহিদ কোঁৱৰৰ জীৱিতা স্ত্ৰী ("সত্য চানেকি"—নাট্যকাৰৰ ভাষাত)]

প্ৰাক্-স্বাধীনতা-যুগত চাহাব-চৰিত্ৰবোৰৰ আগত অসমীয়া চৰিত্ৰৰ কেৱল যি হীনাত্মক মনোভাৱ একোটাহে দেখুউৱা হৈছিল, স্বাধীনতা-যুগত সেয়ে হৈ পৰিল শৌৰ্য্য-বীৰ্য্য-দীপ্ত, উচ্চ আৰু উজ্জ্বল। ['মহৰী' নাটত মিঃ ফক্স্ চাহাবৰ আগত ভাবিৰাম মহৰী, 'গাওঁবুঢ়া' নাটত মিঃ ইয়ং চাহাবৰ আগত গাওঁবুঢ়াৰ 'হয় হুজুৰ' 'হয় হুজুৰ' 'হুজুৰ মা-বাপ'ৰ লগত 'মণিৰাম দেৱান', 'পিয়লি ফুকন' নাটৰ অসমীয়া চৰিত্ৰৰ বচন-বৈষম্য তুলনীয়,—হলৰইড্ চাহাবৰ আগত মণিৰামে কয়—"মণিৰাম দেৱানৰ দেহা তেজে তুমৰলী হৈ মাটিৰ লগত মিহলি হৈ যাব পাৰে—কিন্তু সেই বুলি ঠগ প্ৰৱঞ্চক বগা বঙালৰ ওচৰত কেতিয়াও হাৰ নামানে" (২য় অঃ ১ম দৃঃ); 'পিয়লি ফুকন' (নগাওঁ নাট্য সমিতি) নাটত কৰ্ণেল কুপাৰ চাহাবৰ আগত পিয়লিয়ে কয়—"চাহাব, তোমালোকৰ বিচাৰ কৰিবৰ অধিকাৰৰ দাবীও আমি মানি নলওঁ। মই খাৰ-ঘৰত জুই দিছিলো দেশৰ শত্ৰুক আঁতৰ কৰিবৰ কাৰণেহে আৰু সেই শত্ৰু হৈছা তোমালোক" ('বিচাৰ' দৃঃ)]

প্ৰাক্-স্বাধীনতা-যুগত শাসন-বিৰোধী ধ্বনি আছিল কেৱল বিদেশী শাসক বৃটিছৰ বিৰুদ্ধে। স্বাধীনতা-যুগত এনে ধ্বনি হব ধৰিলে শাসন-অধিষ্ঠিত দলৰ বিৰুদ্ধে, তথা নিজৰ জাতি-গত সম্প্ৰদায়-গত মানুহৰ বিৰুদ্ধে, অসমীয়াৰ বিৰুদ্ধে, ভাৰতীয়ৰ বিৰুদ্ধে। তদুপৰি প্ৰাক্-স্বাধীনতা যুগত এই ধ্বনি আছিল ইঙ্গিত-মূলক, অস্পষ্ট; গতিকে, প্ৰায় অবোধ্য। স্বাধীনতা-যুগত এয়ে হৈ পৰিল স্পষ্ট, প্ৰত্যক্ষ আৰু সহজ-বোধ্য। [এই প্ৰসঙ্গত দ্ৰষ্টব্য (ক) প্ৰাক্-স্বাধীনতা যুগৰ—অম্বিকাগিৰিৰ 'বন্দিনী ভাৰত', 'জয়দ্ৰথ-বধ'; নকুল ভূঞাৰ ঐতিহাসিক নাট্যাৱলী; দীন মেধিৰ 'নৰ্জৰ'পু

প্ৰভৃতি; (খ) স্বাধীনতা-যুগৰ—লক্ষ্য চৌধুৰীৰ 'নিমিলা অঙ্ক' ফণী শৰ্মাৰ 'কিয়?', ভবেন শইকীয়াৰ 'বাৰণ' (গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ যোগেদি প্ৰচাৰিত); '৪৩ চনৰ চোৰ', 'কোনে হাঁহিলে' স্বাধীনতা যুগৰ চোৰাং কাৰবাৰৰ ভয়াবহ ৰূপ; অইন কি, 'ফেহুজালি'ত অসমৰ চিৰিয়াখানা-পৰিচালনা সম্পৰ্কত হোৱা জাল-জুৱাচুৰি অন্যায়-অপকৰ্মৰ অভূতপূৰ্ব কাহিনী পৰ্য্যন্ত চিত্ৰিত হৈছে]।

সামাজিক নাটৰ দোকোল-টঁকা বানে অন্যান্য শ্ৰেণীৰ প্ৰায়বোৰ নাটৰে ভেটি উছন কৰাৰ প্ৰয়াস কৰা দেখা যায়।

ৰাজনীতিৰ লগতে সমাজ-নীতি, অৰ্থনীতি আদি বিবিধ সমস্যাই এই সময়ৰ নাট্যকাৰসকলক জপটিয়াই ধৰাৰ উপক্ৰম দেখা যায়। নিশাটোৰ ভিতৰতে নৰকত সৰগ দেখা ক্ৰোড়পতি লাখপতিৰ ভেম-ভৰকলৈ চাই আকাশ-পাতাল গণা ছাল-ছিগা ভিকহুৰ সকৰুণ দৃশ্যাঙ্কন কৰাৰ সুযোগ-সুবিধাবোৰ এই যুগতেই নানা ভাবে নানা ৰূপে হব ধৰিলে। অন্ন বস্ত্ৰৰ অভাৱত বিক্ষুব্ধ জনতাৰ জীৱন-জোৰা হাহাকাৰ-ধ্বনি স্বাধীনতা-যুগৰ মঞ্চত যিমান শুনা গৈছে, আগতে সিমান নাছিল।

বিষয়-বস্তুৰ নিত্য-নতুন প্ৰেৰণাই বহুমুখী নাট্যধাৰাৰ সৃষ্টি কৰিলে। সমাজৰ আচাৰ-বিচাৰ শিষ্টাচাৰ-অনাচাৰৰ বিবিধ ৰূপ-ৰেখা নিৰ্মিত হ'ল।

স্বাধীনতা-লাভৰ পাছত নাট্যকাৰসৱে কবিৰ ভাষাত যেন পণ কৰিলে—

"আমি স্বাধীন যুগৰ বিপ্লৱী বীৰৰ দল।
মুখত আমাৰ জীৱনৰ বাণী, চকুত সৃষ্টিৰ ঢল।
হাতৰ মুঠিত ধ্বংস-গঢ়নৰ আশাৰ বিশাল বল।
তেল-কয়লা-চাহ বনুৱাই বঢ়াব জীৱনৰ মান।
পাহাৰীয়ে লব নিজে জীয়াই থকাৰ সুবিধাৰ মহাদান।
কৃষকে লব নিজে মাটিৰ স্বত্ব,
তিৰোতাই লব নিজে মুক্তি
আমি ৰচিম জনতাৰ শক্তি।"

(বীৰেন ভট্টাচাৰ্য্য)

প্ৰসঙ্গক্ৰমে উত্থাপিত স্বাধীন ভাৰতৰ সমস্যাৱলী, যেনে—

(১) শাসন-তন্ত্ৰ মতে অসমলৈ বিদেশীৰ সোঁত বন্ধ কৰিব নোৱাৰি; কিন্তু অসমত ঠাই ক'ত?

(২) ভাষা-সমস্যা; (৩) মাটি-সমস্যা।

মাটি-সম্বন্ধীয় বিষয়ত ডেকা-গাভৰুৰ এটা সমদল সঙ্গীত তুলনীয়—"মাটি কাট, মাটি কাট। লাগে আমাক আলিবাট।" [দ্ৰঃ 'নতুন সমাজ', 'প্ৰতিদান']

(৪) চাহ-বাগিচাৰ বনুৱাৰ চিত্ৰকে আধিকাৰিক ৰূপে লৈ ৰচনা কৰা এই সময়ৰ নাট—

ভূপেন হাজৰিকাৰ 'এৰা বাটৰ সুৰ' (কথা-ছবি নাট ; ১৯৫৬ ?), যুগল দাসৰ 'মেদেলুৱা' (অপ্ৰকাশিত)।

(৫) পৰ্বত-ভৈয়াম-সম্প্ৰাতি-সূচক বিশেষ নাট ভূপেন হাজৰিকাৰ 'প্ৰতিধ্বনি' (কথা-ছবি নাট); কেৱল পৰ্বতীয়া বিষয়কে লৈ ৰচিত নাট সুৰেশ গোস্বামীৰ 'ৰুণুমী' (১৯৪৬)।

[২য় মহাযুদ্ধৰ পটভূমিত ৰচিত 'লভিতা', 'কুশলকোঁৱৰ', ডিম্বেশ্বৰ শৰ্মাৰ 'কোন বাটে' প্ৰভৃতি দ্ৰঃ]।

স্ত্ৰী-পুৰুষৰ প্ৰেম-বিনিময়ৰ নিত্য-নতুন ৰূপ এই যুগৰ নাট্যাৱলীৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। এইবোৰ বিষয় কোনো ঠাইত আধিকাৰিক আৰু কোনো ঠাইত প্ৰাসঙ্গিক ৰূপে ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া কৰা দেখা যায় [দ্ৰঃ যুগল দাসৰ 'কাঠফুলা', ক্ষীৰদা বিষয়াৰ 'বঞ্চিতা'—দুয়োখন অপ্ৰকাশিত]।

জাতি-বৰ্ণ-নিৰ্বিশেষে পুৰাণ-প্ৰসিদ্ধ স্বয়ম্বৰ-ৰীতিত ডেকা-গাভৰুৰ মিলন, বিধৱা-বিৱাহ, 'চিভিল মেৰেইজ' (আইন-গত বিৱাহ) আদিৰ প্ৰতিও নাট্যকাৰ-সৱৰ সমৰ্থন-সহানুভূতি পৰিলক্ষণীয়।

[প্ৰবীণ ফুকনৰ 'আসাম-হলিউড', 'বিশ্বৰূপা' আদি দ্ৰঃ]

প্ৰায় এশ বছৰৰ আগতে 'ৰাম-নৱমী' নাটত বিধৱা-বিৱাহৰ সমৰ্থন হৈছিল। কিন্তু সি আছিল প্ৰচাৰমূলক ; মানুহঘৰক সমাজে এঘৰীয়া কৰি থলে। '৪০ চনৰ পাছৰ নাটত এনে মতৰ বিৰুদ্ধে একো নাই।

কাব্যধৰ্মী নাট-ৰচনা-ৰীতি প্ৰায়েই হ্ৰাস পাই আহিল। সহজ সৰল ৰচনা-ৰীতিত হে শিল্পী-সেৱক-বৃন্দই আত্ম-প্ৰকাশৰ প্ৰয়াস কৰিব ধৰিলে। ছন্দবদ্ধ ৰচনা-ৰীতি লুপ্ত-প্ৰায় হ'ল আৰু সহজ সৰল গদ্যই তাৰ ঠাই অধিকাৰ কৰি ৰহিল।

হাস্যৰস সঞ্চাৰৰ ধৰণ-কৰণ আলম্বন-উদ্দীপনবো আমূল পৰিৱৰ্তন ঘটিল বুলিব লাগে। আগৰ দৰে কণা-কুজা লেঙুৰ-ভেঙুৰক লৈ ৰচনা কৰা হাস্য-ব্যঙ্গৰ উহবোৰ বুদ্ধি-নিষ্ঠ নিৰ্মল আলম্বনেৰে পূৰ্ণ কৰা হ'ল।

চীন-ভাৰত প্ৰভৃতি আন্তৰ্জাতিক বিষয় দুই-চাৰিটাও নাট্যাকাৰত ওলাল। [চীন-ভাৰত পটভূমিত ৰচিত ৰুণী তালুকদাৰৰ 'জুয়ে পোৰা সোণ' ; ভাৰত-পাকিস্তান পটভূমিত ৰচিত ভবেন বৰুৱাৰ 'এখন আকাশ' ; কঙ্গোৰ বিপ্লৱী বীৰ পেট্ৰিচ লুমুম্বাৰ বিপ্লৱৰ আধাৰ-শিলাত ৰচিত নাট সৌৰীন সেনৰ 'সূৰ্য্যহাৰা' প্ৰভৃতি দ্ৰঃ] এইবোৰ বিষয়ৰ অপ্ৰকাশিত নাট বহুতো আছে।

ভাঙনি-বিষয়ত '৪০ চনৰ আগত ছেক্‌স্‌পিয়েৰৰ নাটৰ ভাঙনিহে বেছি আছিল ; '৪০ চনৰ পিছত অন্যান্য কেবাজন নাট্যকাৰৰ নাটৰ ভাঙনিও হব ধৰিলে, যেনে—

সংস্কৃত নাটৰ ভাঙনি—প্ৰতিমা, শকুন্তলা, বিক্ৰমোৰ্বশী, মালৱিকাগ্নিমিত্ৰ ;

হিন্দী নাটৰ—আহুতি, কামনা, চন্দ্ৰগুপ্ত (নিৰুপমা ফুকন) ;

বঙলা নাটৰ—তপতী আদি ;

ইংৰাজী নাটৰ—বনহংসী, পুতলাঘৰ, বৰহাউলিৰ ভূত, বিভ্ৰাট, বণিজকোঁৱৰ প্ৰভৃতি ; 'নাট্যকাৰৰ সন্ধানত ছটা চৰিত্ৰ' (অপ্ৰকাশিত ; L. Pirandello ৰ 'Six characters in search of an author')।

(গ) প্ৰমুখ নাট্যকাৰবৃন্দ

সাৰদা বৰদলৈ (১৯০২—)

(১) মগ্‌ৰীবৰ আজান ('৪৮) [যুটীয়া গ্ৰন্থকাৰ কৃষ্ণানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য]

(২) পহিলা তাৰিখ ('৫৪)

(৩) সেই বাটেদি (৫৫-৫৯)

(৪) সোণালী মইনা মেলৰ বছেৰেকীয়া অধিৱেশন

(৫) পঢ়া-শুনা কৰে যেই, গাড়ী-ঘোঁৰা উঠে সেই।

(৬) ৰেকৰ্ডিং বিৰম্বনা

(৭) বিহুৱান

'বঙাল-বঙালনী' নাটৰ প্ৰসিদ্ধ লিখক ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ বংশজাত নগাওঁ-নিবাসী সাৰদা বৰদলৈৰ জন্ম বিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয় বছৰত। সম্বন্ধত ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈ তেওঁৰ বৰদেউতাক। নাট্যাভিনয়, নাট্য সাহিত্য আদি কলা-কৃষ্টিমূলক বিষয়বোৰত তেওঁলোকৰ বাপ বংশগত। সেয়েহে, সৰুৰে পৰাই সাৰদা বৰদলৈৰ এনেবোৰ বিষয়ত নৈসৰ্গিক প্ৰবৃত্তি। ১৯২৭ চনতেই তেওঁ গুৱাহাটীৰ 'কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্য মন্দিৰ'ত 'চন্দ্ৰগুপ্ত' নাটত 'চাণক্য'ৰ ভাওত অৱতীৰ্ণ হৈ প্ৰথম মঞ্চত দেখা দিয়ে। স্বাধীনমনা বৰদলৈয়ে চাকৰি-বাকৰিত মন নিদি, আজীৱন ব্যৱসায় কৰিয়েই জীৱিকা নিৰ্বাহ কৰি আহিছে। তেওঁ 'ৰত্না প্ৰেছ'ৰ স্বত্বাধিকাৰী আৰু সেয়ে তেওঁৰ জীৱিকাৰ প্ৰধান সম্বল। 'নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ'ৰ বিশিষ্ট অৱদান 'পিয়লি ফুকন' নাটৰ তেওঁ অন্যতম লেখক বুলি জনা যায় (বাকী কেইজন চন্দ্ৰ ফুকন, যুগল দাস প্ৰভৃতি—দ্ৰঃ 'নতুন অসমীয়া' ৩০ ডিচেম্বৰ, ১৯৬৭)। ছাত্ৰাৱস্থাত কিছুদিন কলিকতাত থাকোতে 'ষ্টাৰ', 'মিনাৰ্ভা' আদি থিয়েটাৰৰ সৈতে তেওঁৰ যি সম্পৰ্ক ঘটিছিল, সিও তেওঁৰ জীৱনত ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া ঘটাই তেওঁক বিশিষ্ট নাট্যকাৰ আৰু অভিনেতাৰ শাৰীলৈ উন্নীত কৰাত সহায় কৰিছে, তেওঁৰ কলাকুশল মনটোক অধিক সবল আৰু সক্ৰিয় কৰি তুলিছে।

মগ্‌ৰীবৰ আজান—চাৰি-অঙ্কীয়া এই সামাজিক নাটখন তেওঁ কৃষ্ণানন্দ ভট্টাচাৰ্য্যৰ সৈতে ১৯৩৬ চনতে যুটীয়াভাবে লিখা ; ইয়াৰ প্ৰথম নাম আছিল 'সাত ঘাটৰ সৈয়াকণি'—এই নামেৰে ইয়াৰ অভিনয়ো হৈছিল। দ্বিতীয় নাম 'সাত ঘাটৰ সৈয়া'—এই নামেৰেও ইয়াৰ অভিনয় হয়। 'মগ্‌ৰীবৰ আজান' তৃতীয় নাম আৰু এই নামেৰেই '৪৮ চনত ইয়াৰ প্ৰথম প্ৰকাশ হয়।

নাটখনত আছে অসমীয়া গাৱঁলীয়া সমাজৰ এটি বাস্তৱ চিত্ৰ। ভেদেউ নামেৰে এজনী গাভৰুক কেন্দ্ৰ কৰি কাহিনীৰ পাতনি তৰা হৈছে। তাইক কাবুলীয়ে বলাৎকাৰ কৰাৰ বাবেই সমাজে সিহঁতৰ ঘৰখন এঘৰীয়া কৰি থয় ; লথৌ নামৰ গাৱঁলীয়া ডেকা এটাই মুছলমান ডেকা কৰিমৰ পৰা টকা আনি সমাজক মাননি দিয়াই সিহঁতক উদ্ধাৰ কৰে। কিছুদিনৰ পিছত লথৌ-ভেদেউৰ বৈৱাহিক মিলন হ'ল আৰু সেয়ে গাৱঁৰ ডেকা বলোৰামৰ অসহ্য হৈ পৰিল। সি ঘৰত জুই লগাই দি সিহঁতক পুৰি মাৰিব ধৰিছিল। এনেতে কৰিমে দেখা পাই জুইৰ মাজত সোমাই সিহঁতক আৰু সিহঁতৰ কেচুৱা পোনাকণক উদ্ধাৰ কৰে। কৰিম কিন্তু নাবাচিল।

প্ৰাণ দি প্ৰাণ বচোৱা কৰিমৰ চৰিত্ৰত আছে মহান উদাৰতা, সহানুভূতিশীলতা। লথৌৰ কৰ্ত্তব্য-বোধে তেওঁক আদৰ্শ মানৱৰূপে স্থাপন কৰে—সমাজক দিবলগীয়া মাননিৰ ধনখিনি লথৌৱেহে কৰিমৰ পৰা আনি দিছিল। মানুহ ধনৰ দুখীয়া হব পাৰে, কিন্তু মনৰ দুখীয়া নহয়।

পহিলা তাৰিখ ('৫৪)—পাঁচ-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট। চাকৰি-জীৱী লোকৰ এই নাট্যালেখ্য খনিৰ মূল বিষয় চাকৰি-জীৱীৰ বিষম অৰ্থ-সমস্যা, চাকৰি-জীৱীৰ নিমিলা অঙ্কৰ মূৰ-ঘমোৱা অমঙ্গলীয়া আৰ্য্যাখন। এই বিষয়ে লিখা গল্প-সাহিত্যৰ অভাৱ নাই। অৱশ্যে, এইটোকে মুখ্য বিষয়-স্বৰূপে লৈ ৰচনা কৰা নাটৰ ভিতৰত এতিয়ালৈকে মাথোন দুখন আমাৰ সাহিত্যত প্ৰকাশ হৈছে—লক্ষ্য চৌধুৰীৰ 'নিমিলা অঙ্ক' [স্থানান্তৰত 'লক্ষ্য চৌধুৰী' আধ্যা দ্ৰঃ] আৰু সাৰদা বৰদলৈৰ 'পহিলা তাৰিখ'। বৰদলৈৰ নাটখনৰ নায়ক বাপুৰাম শইকীয়া ; তেওঁ কাছাৰীৰ আমোলা, বয়সত আদহীয়া, অৰ্থাভাৱ-হেতুকেই তেওঁৰ ল'ৰা নিউমনিয়া ৰোগত পৰি অকালতে যম-দেৱতাৰ আলহী হয় ; ডাক্তৰ আনি চিকিৎসা কৰাৰ নোৱাৰে, মাহৰ পহিলা তাৰিখতেই ধনৰ মোনা উদং, মাৰোৱাৰী মহাজনেও একে সময়তে পাওনা টকা অনাদায়ত তেওঁৰ ওপৰত আদালতত গোচৰ দিয়ে। বাপুৰামৰ সংসাৰ ছিন্তা-কৈঁহা হ'ল। অৱশেষে মৰ্কদমাত জয়লাভ কৰি মাৰোৱাৰীৰ জোৰ-জুলুমৰ পৰা জানিবা একণি ৰেহাই পালে।

নাটখনৰ অন্যতম চৰিত্ৰ ৰমণী উকীলৰ বচন-মাধ্যমত নাট্যকাৰে চাকৰি-জীৱনৰ

ফোঁপোলা ৰূপটোৰ পৰিচয় এঠাইত এইদৰে দিছে—"অকল পিয়ন, চাপ্ৰাচী বুলিয়েই নহয়, বহুত ডাঙৰ ডাঙৰ অৱস্থাপন্ন মানুহেও চাকৰি কৰিছে সেই এক কেৱল নামৰ কাৰণেই। সকলো ক্ষেত্ৰতেই Name and Fame" (৫ম অঃ)। বাহিৰত বৰ চুৰিয়াৰ ফেৰ, ভিতৰত ঢকুৱাৰ বেৰ—এয়ে সৰ্বসাধাৰণ চাকৰিয়ালৰ ৰূপ। উচ্চ (হাকিম আদি), মধ্য (কেৰাণী, মহ'ৰী আদি), নিম্ন (পিয়ন, চাপ্ৰাচী আদি)—এই তিনি শ্ৰেণীৰ চাকৰিয়ালৰ ভিতৰত নিম্ন শ্ৰেণীয়েইহে অৰ্থ-বিষয়ত উচ্চ। তেওঁ-লোকৰ খৰচ কম গতিকে টকা জমা হয়। এনে নিম্নথাপৰ চাকৰিয়াল লেহমন পিয়নেইহে বাপুৰাম শইকীয়াক এদিন অভাৱত এফেৰা অৰ্থ-সাহায্য কৰি অকণ সহায় কৰিব পাৰিছিল। বাপুৰামৰ চৰিত্ৰত বিষণ্ণ-প্ৰায় নায়কৰ লক্ষণহে আছে; আত্মকৃত দোষ বা ছিদ্ৰৰ অভাৱত ছেক্‌স্‌পিয়েৰৰ সম্পূৰ্ণ বিষণ্ণ নায়ক (Tragic hero)ৰ লক্ষণ ইয়াত নাই। তেওঁৰ চৰিত্ৰত সংস্কৃত অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰ অনুসৰি যি করুণৰস-ভাণ্ড স্থাপিত হৈছিল, শেষত মাৰোৱাৰীৰ জোৰ-জুলুমৰ পৰা হাত সৰাৰ বাবে, সিও শেষ পৰিমিত স্থিতি লাভ কৰা নাই। ট্ৰেজেডিৰ সূক্ষ্ম দিশতকৈ স্থূল দিশটোতহে তেওঁ বেছি দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰা দেখা যায়। বিপদ অকলে নাহে ("Misfortunes come in battalions")—এয়ে নাটখনিৰ কেন্দ্ৰীয় বিষয় আৰু ইয়াকে ৰূপে-ৰসে চিত্ৰিত কৰাত তেওঁৰ শিল্প-চাতুৰ্য্য প্ৰমাণিত হৈছে।

সেই বাটেদি (১৯৫৫-৫৯?) ছয়-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট। চিত্ৰগুপ্ত বৰুৱা চাহ-ব্যৱসায়ৰ যোগেদি আত্মপ্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰা আভিজাত্য গৰ্বত গৰ্বিত লোক। তেওঁৰ পুতেক দিলীপ কামে-কাজে কথাই-বতৰাই বাপেকৰ সম্পূৰ্ণ বিৰোধী। চিত্ৰগুপ্ত বৰুৱাৰ ড্ৰইংৰুমৰ এদাতিত মহাত্মা গান্ধীৰ ফটো আৰু ফটোৰ লগতে ডাঙৰ ডাঙৰ আখৰেৰে লিখা আছে "He showed us the way" ('সেই বাটেদি' নামাকৰণৰ সূত্ৰ)। দিলীপ উদাৰ, সাহসী, সহানুভূতিশীল, দাতা। বাগিছাৰ উপাৰ্জনৰ দহ হেজাৰকৈ টকা দুখীয়াৰ মাজত ভগাই দিহে তেওঁ সন্তোষ লাভ কৰে। কোনোবা এজনী বহিতাৰ গৰ্ভত চিত্ৰগুপ্ত বৰুৱাৰ ঔৰষত জন্মলাভ কৰা ল'ৰা এটিৰ সন্ধান এদিন অকস্মাতে দিলীপে পাই তাক 'ভাই' বুলি গ্ৰহণ কৰিব খোজাত, চিত্ৰগুপ্ত হতবম্ব হৈ পৰিল আৰু অতদিনৰ গোপন ৰহস্য উদ্‌ঘাটন হোৱাৰ ভয়ত আত্মহত্যা কৰি কলঙ্কিত জীৱন-ধাৰণৰ পৰা নিষ্কৃতি লাভ কৰিলে।

দিলীপৰ চৰিত্ৰত আদৰ্শ স্থাপিত কৰি নাট্যকাৰে তেওঁৰ কেৰাটাও নীতি প্ৰচাৰ কৰিছে। কোঠাত মহাত্মা গান্ধীৰ ছবি আৰু "He showed us the way" কথাষাৰ তেওঁৰ চৰিত্ৰ-গঠনৰ অন্যতম হেতু। দিলীপৰ জৰিয়তে নাট্যকাৰৰ প্ৰচাৰি তমতসমূহ—

(১) "নব ভাৰতত উচ্চ-নীচ জাতি-ভেদাভেদ সকলো উঠি যাব লাগিব" (২য় অঃ)।

(২) "মানুহে মানুহক নিন্দা কৰিলে ভগৱানক নিন্দা কৰা হয়। খোদা নাৰাজ হয়। এই কৰ্মময় সংসাৰত বংশ-পৰিচয় কোনো কামত নাহে। নিজৰ কামৰ দ্বাৰাইহে মানুহ সংসাৰত পৰিচিত হয়—"Castless classless society" স্থাপন হব লাগে (৩য় অঃ)।

(৩) "চাই চাই বুলিবি　বাটে অ' শাকিনা
চাই চাই বুলিবি বাট—
দেহৰে ভিতৰি　আছে খলাবমা
পিছলি পৰিবি তাত।"　(৬ষ্ঠ অঃ)

গীতাৰ সৈতে দিলীপৰ বিয়াহৰ বন্দবস্ত হৈছিল; কিন্তু আভিজাত্য গৰ্বত গৰ্বিতা গীতাৰ সম্মতি নহ'ল। কিন্তু দিলীপৰ কৰ্মনিষ্ঠ আদৰ্শই পাছত গীতাৰ মতকো বদলাই দিলে আৰু দিলীপৰ ওচৰত ক্ষমা ভিক্ষা কৰিবলৈ বাধ্য কৰালে: গীতাই কয়, "মই মোৰ মত সম্পূৰ্ণ পৰিৱৰ্ত্তন কৰিছো। আপুনি এহাতে দেউতাক হেৰুৱাই, আনহাতে সেই ল'ৰাটিক আকোৱালি লৈ সমাজৰ আগত যি আদৰ্শ দাঙি ধৰিছে, ই মোৰ গৰ্ব চূৰ্ণ কৰি আপোনাৰ ওচৰলৈ লৰি অহিবলৈ বাধ্য কৰিছে" (৬ষ্ঠ অঃ)। অইন কি, বিলাত-ফেৰৎ অসমীয়া চাহাব মিঃ ফুকনেও দিলীপৰ আদৰ্শক নশলাগি নোৱাৰিলে আৰু নিজৰ দোষ স্বীকাৰ কৰি দিলীপৰ আগত আঠু লবলৈ বাধ্য হ'ল —"ময়ো বিলাতৰ পৰা লৈ অহা সকলো দোষৰ মাজতেই আপোনাৰ নিচিনা মানুহৰ আগত শিৰ নত কৰিব পৰা গুণটো লুকুৱাই আনিছো—"I bow down my head to you" (৬ষ্ঠ অঃ)।

সোণালী মইনা মেলৰ বছেবেকীয়া অধিবেশন—('৬৭)
পঢ়া-শুনা কৰে যেই, গাড়ী-ঘোঁড়া উঠে সেই—('৬৭)
ৰেকৰ্ডিং বিবম্বনা—('৬৭); **বিছৰাম**—('৬৭)

ওপৰত দিয়া এই চাৰিওখন চুটি নাট 'চতুৰঙ্গ' নামৰ একেখন কিতাপত সন্নিবিষ্ট। কেউখন সভা-সমিতিত প্ৰদৰ্শনৰ বাবেহে বিশেষ উপযোগী। প্ৰথমখন দুই-দৃশ্য-সম্পন্ন। ল'ৰা-ছোৱালীহঁতে কিদৰে মইনা-মেল বা সভা-সমিতিবোৰ পৰিচালনা কৰিব লাগে, তাৰে এটি আভাস ইয়াত দিয়া হৈছে মাথোন; নাটকীয় গুণ বিশেষ নাই। দ্বিতীয়খনো দুটা দৃশ্যত শেষ হোৱা চুটি একাঙ্কিকা; ল'ৰা-ছোৱালীৰ শিক্ষাপ্ৰদ উপদেশমূলক নাট। তৃতীয়খন গুৱাহাটী আকাশবাণী কেন্দ্ৰৰ যোগেদি ১৯৫৮ চনত 'নগাওঁ মহিলা সমিতি'ৰ দ্বাৰা ৰেকৰ্ডিং কৰা হয়। ইয়াকে কিঞ্চিৎ

পৰিৱৰ্ত্তন কৰি মঞ্চোপযোগী কৰা হৈছে। ইও দুই দৃশ্যত সমাপ্ত। ঠায়ে ঠায়ে সবল হাস্যৰস আছে, বিশেষকৈ অমৃত হাকিম আৰু তেওঁৰ পত্নী হাকিমনীৰ মাজত হোৱা 'ৰেকৰ্ডিং' সম্বন্ধীয় কথা-বতৰাত

বিহুৱান ('৬৭)—দৃশ্য-বিহীন অঙ্ক-বিহীন একাঙ্কিকা। বিহু-উৎসৱ-উপযোগী এই নামৰ একাঙ্কিকা এখন প্ৰথমতে '৫২ চনত ব'হাগ বিহুত 'বীণাপাণি নাট্য মন্দিৰ'ত আৰু '৫৩ চনত নগাওঁৰ 'নেহেৰু বালি'ত মাঘ বিহুত অভিনীত হয়। '৬৭ চনত ছপোৱা এই নাটখন তাৰেই কিঞ্চিৎ পৰিৱৰ্ত্তিত সংস্কৰণ। ভাই-ককাই, দুখীয়া নিছলা—সকলোৰে মহামিলনৰ মঙ্গল উৎসৱ এই বিহু—চমু নাট্যালাপ খনিৰ এয়ে সাৰাংশ আৰু সূচনা।

বৰদলৈৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ—১। জাতি-বৰ্ণ-নিৰ্বিশেষে মানুহৰ সৈতে মানুহৰ মহামিলনৰ মধুৰ চিত্ৰাঙ্কন-প্ৰয়াস তেওঁৰ প্ৰায় প্ৰতিখন নাটতে আছে। তেওঁৰ প্ৰথম নাট 'মগ্ৰীবৰ আজান'ত ইয়াৰ যি এক উচ্চ উদাত্ত আজান-ধ্বনি শুনা গৈছিল, বাকী কেইখনত তাৰেই অনুকৰণ কম-বেছি পৰিমাণে অনুভূত হয়। গাঁৱলীয়া মুছলমান ডেকা কৰিম নোহোৱাহঁতেন, হিন্দু-দম্পতি লথৌ-ভেদেউৰ পোনাকণৰ প্ৰাণ নাবাচে। জ্বলা জুইত জাপ দি, কৰিমে কেচুৱাৰ প্ৰাণৰক্ষা কৰি, ইহকালত নাম ৰাখি, পৰকাললৈ পুণ্য সঞ্চয় কৰিলে। এই কৰিমেই ভেদেউৰ বাপেকক লোকাপৱাদৰ পৰা মুক্তিলাভ কৰাবলৈ বুলি ৰাইজৰ মাননিৰ বাবে অৰ্থ-সাহায্যও কৰিছিল। 'সেই বাটেদি' নাটত দিলীপ বৰুৱাই মুছলমান মদপী ডেকা হানিফক মদ নেখাবলৈ বুলি "কচম" খুৱাই দোকান এখন খুলি জীৱিকা উপাৰ্জন কৰিবলৈ টকা দিছিল। নাটখনত দেহ-বিচাৰৰ গীত আৰু অন্যান্য গীতৰ মাজতে আজান ফকিৰৰ 'জিকিৰ গীত' ("আল্লাই পাতি দিলে এই হাটে বজাৰ") এটি দিও হিন্দু-মুছলমানৰ সাংস্কৃতিক মিলন-সাকোৰ আধাৰ-শিলা স্থাপন কৰা হৈছে। ৰঘু নামৰ অনা-অসমীয়া হিন্দুস্থানী চাকৰটোৱেও এই নাটত টকাৰ মোহ এৰিব পাৰে, কিন্তু অসমীয়াৰ ঘৰখনৰ মোহকণ এৰিব নোৱাৰে। গৃহস্থক সি কয়, "ৰূপয়াসে হম ক্যা কৰেঙ্গে! আপকা হুকুমসে হম নৰক জানেমে ভি তৈয়াৰ হু। লেকিন এহি ঘৰ ছোড়নেকো—হামাৰা—(কান্দে)" (৪ৰ্থ অঃ)। 'ৰেকৰ্ডিং বিৰম্বনা' তো জাতি-বৰ্ণ-নিৰ্বিশেষে সকলোৰে মিলিত চেষ্টাত শিপিনী-সঙ্ঘৰ মঙ্গল চিন্তা কৰা হৈছে। এই প্ৰসঙ্গত ইয়াৰ অন্যতম চৰিত্ৰ আহমদে কয়, "সকলোৱে মন দি লাগিলে কিন্তু অনুষ্ঠানটি বৰ ভাল হৈ উঠিব।"

২। নৃত্য, গীত আৰু অভিনয়-সংক্ৰান্ত দৃশ্য, সংলাপ আদি তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাটৰে অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ। এই বিষয়ত অন্যতম যশস্বী সামাজিক নাট্যকাৰ প্ৰবীণ ফুকনৰ

নাট্যাৱলীৰ লক্ষণৰ সৈতে বৰদলৈৰ নাট্যাৱলীৰ কিছু সাদৃশ্য চকুত পৰে। 'মগ্‌ৰীবৰ আজান'ত আৰম্ভণিতে লথৌৰ গীত "ইপাৰৰ বগলী এ" অপৰিহাৰ্য্য; ১ম অঙ্কৰ ৫ম দৃশ্যটো ডেকা-গাভৰুৰ সমদল-সঙ্গীত মাত্ৰ; ২য় অঙ্ক ৪ৰ্থ দৃশ্যত মণিপুৰী নাচ-সংযুক্ত দৃশ্য আৰু ৪ৰ্থ অঙ্ক ২য় দৃশ্যৰ বিহুগীত অপৰিহাৰ্য্য। 'পহিলা তাৰিখ'ত যাত্ৰাপাৰ্টীৰ মালিক আৰু পৰিচালক ৰাজখোৱাই নিজে 'সীতা'ৰ ভাও লৈ কিদৰে মিহি মিঠা সুৰৰ বচন মাতি দৰ্শক বৃন্দক মুহিছিল তাকো গাই শুনায়—"বিৰহ বাণে হানে কোমল প্ৰাণে......"; লগতে কেনেকৈ গীত গাইছিল তাৰো পুনৰাবৃত্তি কৰে, "বাৰু নাথ যোঁৱা" (৪ৰ্থ অঃ)। 'সোণালী মইনা মেলৰ বছেৰেকীয়া অধিৱেশন'ৰ বিভিন্ন কাৰ্য্য-সূচীৰ ভিতৰত 'নাচ' আৰু 'গান' ও আছে। মন কৰিব লগীয়া কথা এই যে, পূৰ্ববৰ্ত্তী বহুতো অসমীয়া নাটত (বিশেষকৈ '৪০ চনৰ আগৰবোৰত) উপযুক্ত গায়ক-গায়িকাৰ অভাৱত বহুতো ঠাইত সঙ্গীত বাদ দিয়া হৈছিল। '৪০ চনৰ পৰৱৰ্ত্তী নাটবোৰত সঙ্গীতাংশ প্ৰায় বাদেই পৰিল। কিন্তু বৰদলৈৰ নাটত বহু ক্ষেত্ৰত সেয়ে অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গ ৰূপে স্থান লাভ কৰি এটা ব্যতিক্ৰম সৃষ্টি কৰিছে।

৩। বাস্তৱ চৰিত্ৰৰ যোগেদি আদৰ্শ চৰিত্ৰ-সৃষ্টি তেওঁৰ অন্যতম উদ্দেশ্য। 'মগ্‌ৰীবৰ আজান'ত কৰিম, 'সেই বাটেদি'ত দিলীপ বৰুৱা, 'পহিলা তাৰিখ'ত ডাক্তৰজন আদৰ্শ চৰিত্ৰ। এওঁলোকৰ প্ৰত্যেকজনেই মানৱীয় গুণসম্পন্ন, উদাৰমনা, সহানুভূতিশীল। কৰিমে নিজৰ প্ৰাণকো তুচ্ছ কৰি অইনৰ প্ৰাণ ৰচালে, দিলীপ বৰুৱাই মহাত্মা গান্ধীৰ আদৰ্শত কাম কৰি সমাজত দয়া, মমতা আৰু ভ্ৰাতৃত্বৰ আদৰ্শ স্থাপন কৰিলে। ডাক্তৰজনে বাপুৰাম শইকীয়াৰ আৰ্থিক শোচনীয় অৱস্থা দেখি, ফুটা কড়ি এটাও 'ভিজিট্' নোলোৱাকৈয়ে নিউমনিয়া ৰোগাক্ৰান্ত পুতেকৰ চিকিৎসা কৰিলে। হোজা বাপুৰামে ঘৈণীয়েকৰ আঙঠিটোকে ডাক্তৰক দিব খোজোতে ডাক্তৰে যিষাৰ উত্তৰ দিছে, তাতে তেওঁৰ মহানুভৱতাৰ স্পষ্ট প্ৰমাণ পোৱা যায়। ডাক্তৰে কয়, "ময়ো মানুহ। মোৰো ল'ৰা তিৰোতা আছে। ই ব্যৱসায় হলেও মানুহৰ প্ৰতি মোৰ এটা কৰ্ত্তব্য আছে।"

৪। লৌকিক কথিত ভাষা আৰু অনা-অসমীয়া বঙালী, হিন্দী আদি ভাষাৰ বহুল প্ৰয়োগে তেওঁৰ প্ৰকাশ-ৰীতিত ঠায়ে ঠায়ে বিজুতি নঘটাই থকা নাই। অসমীয়া ভাষা ভাৰতীয় অন্যান্য আঞ্চলিক ভাষাৰ দৰে এক উচ্চ মান-বিশিষ্ট শক্তি-শালী ভাষা। এনে স্থলত ইয়াক কথিত ভাষাৰ মেৰজালত পাক্-ঘূৰণি খুৱাই অনাথিনী হৰলৈ এৰি দিয়াটো উচিত নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে, বৰদলৈৰ ব্যৱহৃত শব্দ-বোৰ, যেনে—কছাৰী (কাছাৰী), মোহা (মহা), খাইকেনে, যাইকেনে (খাই, গৈ), তোহতে (তইঁতে), থুন্দুৰি-মুন্দুৰি (হাহাকাৰ) প্ৰভৃতি অলেখ। 'পহিলা তাৰিখ'ত

'কৃপাল বাবু' নামৰ চৰিত্ৰটোৰ মুখত খাচ বঙালী ভাষা, জয়চাঁদ মাৰোৱাৰীৰ মুখত হিন্দী; 'সেই বাটেদি'ত ৰঘুৰ মুখত হিন্দী আৰু অন্যান্য কেইটামান চৰিত্ৰত অনা-অসমীয়া ভাষা আৰু শব্দ-প্ৰয়োগ মাত্ৰাধিক হোৱাত, ঠায়ে ঠায়ে ৰচনা আমনি-জনক নহৈ থকা নাই।

(৫) অনাৱশ্যক পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ সন্নিৱেশ আৰু চৰিত্ৰসমূহৰ বচন-বহুলতা কোনো কোনো ঠাইত লক্ষ্য কৰা যায়। আধুনিক নাটত সুদীৰ্ঘ স্বগতঃ উক্তিও এটা ত্ৰুটী বুলি সকলোৱে স্বীকাৰ কৰিছে। এনে স্বগতঃ উক্তিয়ে তেওঁৰ ৰচনাক বহু ঠাইত অযথা ভাৰাক্ৰান্ত কৰা দেখা যায়।

প্ৰবীণ ফুকন (১৯১২—)

আসাম-হলিউড্ (১৯৩৮)	শক্তিকাৰ বাণ ('৫৪)	
কাল-পৰিণয় ('৩৯)	বিশ্বৰূপা ('৬১)	
মণিৰাম দেৱান ('৪৮)	ফেৰিৱালা ('৬১)	} 'ত্ৰিৰঙ্গ'ত সন্নিৱিষ্ট
লাচিত বৰফুকন ('৪৯)	চকৰি ('৬১)	
	তমসাৰতি ('৬১)	

গুৱাহাটীৰ বিশিষ্ট সমাজ-সেৱী, নাট্য-সেৱী, অভিনয়-শিল্পী প্ৰবীণ ফুকনৰ 'মণিৰাম দেৱান' আৰু 'লাচিত বৰফুকন'ৰ বাহিৰে আটাই কেউখন সামাজিক। প্ৰকাশকাল পলম হলেও, 'কাল-পৰিণয়' ফুকনৰ প্ৰথম প্ৰয়াস (ৰচনাকাল—১৯৩৫ চন)। ৰায়চাহাব ভেমপুৰীয়া-সদৃশ ভৰ্য্যগৰ্ব্য সম্ভ্ৰান্ত ব্যক্তি আৰু গৰ্বত অপমানিত হৈ ইকুল-সিকুল হুয়োকূল হেৰুউৱা পদ্মধৰ বৰুৱা-সদৃশ লোক অসমীয়া সমাজত নগৰে-চহৰে অলেখ। এনেবোৰ মানুহক লৈয়ে ৰচিত 'কাল-পৰিণয়' এখন সমস্যা-বহুল উত্তম পূৰ্ণাঙ্গ নাট। তেওঁৰ বাকী কেইখন সামাজিক নাটতো সমস্যাৰ উদ্ভাৱন কৰি সমাধানৰ চিত্ৰ দেখুউৱাৰ প্ৰচেষ্টা আছে।

আসাম-হলিউড্—'কাল-পৰিণয়'ৰ পৰৱৰ্ত্তী নাট 'আসাম-হলিউড্'ত নাট্যকাৰৰ সুৰুচি-সম্মত অসমৰ ভৱিষ্যত কলা-কৃষ্টিৰ এটি উজ্জল ৰূপ দেখা যায়। প্ৰায় ভেৰ কুৰি বছৰৰ আগতে অসমত ষ্টুডিও নিৰ্মাণৰ সপোন-দেখোতা ফুকনৰ মানস ষ্টুডিও ১৯৬৮ চনত যেন দিঠকত পৰিণত হৈছেহি ('৬৮ চনৰ জানুৱাৰীৰ সোতৰ তাৰিখৰ দিনা অসমত ষ্টুডিও মুকলি কৰা হৈছে)।

নাট্য-কাহিনী—বৰচুৱাৰৰ মহাৰজাৰ দান-বদান্যতাৰ গুণত অসমে নিজাকৈ এটা ষ্টুডিও স্থাপন কৰিলে। মহাৰজাই নিজে ষ্টুডিওৰ দুৱাৰ মুকলি-উৎসৱ সমাধা



প্ৰবীণ ফুকন

কৰি গ'ল। অসমত 'আসাম হলিউড্ কোম্পানী' স্থাপন হ'ল। কাহিনী-পৰিৱেশনাত নাট্যকাৰৰ ৰঙ্গ-ব্যঙ্গ শক্তিৰ পৰিচয় ফুটি উঠিছে। সাৰদা চৌধুৰী কম দৰমহা পোৱা চাকৰি-জীৱী লোক, প্ৰাচীনপন্থী। কিন্তু তেওঁৰ পত্নী একেবাৰে নব্যপন্থী; গাভৰু জীয়েক ভানুমতীয়ে ডেকাদলৰ লগত নৃত্য-গীত-অভিনয়ত যোগ দিয়াত তেওঁ অকণো সঙ্কোচ বোধ নকৰে। ডেকা-গাভৰু দল 'ভেগাবণ্ড্ কোম্পানী'ৰ সভ্য। কোম্পানীৰ ডাইৰেক্টৰে নিজে ভানুমতীক অভিনয়ৰ আখৰা দিবলৈ শিকায়; চিনেমাৰ ৰূপালী পৰ্দাত উঠিবলৈ হলে কোনটো নাচত কি ভঙ্গী কেনে ভাৱে দিব লাগে—এই সকলো-বোৰৰ শিক্ষা-দীক্ষাৰ কৰ্ত্তা স্বয়ং ডাইৰেক্টৰজনেই। কালক্ৰমত শিক্ষক-ছাত্ৰীৰ এই সম্বন্ধ প্ৰেমিক-প্ৰেমিকা ৰূপত পৰিণত হ'লগৈ। এই ৰূপত দুয়ো অভিনয় কৰি থাকোতে এদিন ডাইৰেক্টৰে ভানুৰ ওচৰ চাপি কয়—"আপুনি যদি অলপ দয়া নকৰে, তেনেহলে মই এই প্ৰেমৰ ঘোৰ খুন্দাত বুকু ফাটি মৰিব লাগিব। ভানু (মিচিকিয়া হাঁহি মাৰি)—এইবিলাক কথা ভাল নেপাওঁ বুইছেনে?

ডাইৰেক্টৰ—এনে এজনা সৰল অন্তঃকৰণৰ ছোৱালী হৈ এইদৰে যন্ত্ৰণাত ধৰফৰ কৰি থকা দেখিও সহ্য কৰিব পাৰিছেনে ভানুমতী? .....আজি হস্তে হলে মই তোমাৰ আশ্ৰয়-প্ৰাৰ্থী, চৰণৰ ধূলি দিয়া, কৰা মোক মুক্তি (ভানুৰ ভৰিত বাগৰি পৰে; এনেতে ভানুৰ মাকৰ প্ৰবেশ)।' ৰহস্য ধৰা পৰিল। চিনেমা কোম্পানীৰ পৰা ভানুৱে মাহিলি পাঁচশকৈ টকা দৰমহা পায়। তাইৰ প্ৰভাৱতে মাক-দেউতাকৰ মান-মৰ্য্যদা বাঢ়িল। জীয়েকৰ উপাৰ্জনৰ মোহ-জালত দুয়ো বন্দী হ'ল। নাটখনত নাট্যকাৰ স্ত্ৰী-স্বাধীনতাৰ সমৰ্থক, আধুনিকতাৰ পৰশ-প্ৰাৰ্থী। নাৰী-জাগৰণৰ যোগেদি অসমৰ ভাবী কলা-কৃষ্টি-সম্পদৰ মধুৰ চিত্ৰাঙ্কন কৰি তেওঁ আমোদ পায়। ডাইৰেক্টৰ, ভানুমতী, সাৰদা চৌধুৰী আৰু চৌধুৰী-পত্নীৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত নাট্যকাৰ সফল হৈছে; নাট্যকাৰৰ প্ৰগতিশীল মনোভাৱটিৰ স্পষ্ট স্ফুৰণ হৈছে।

শতিকাৰ বাণ ('৫৮)—'কাল-পৰিণয়' আৰু 'আসাম-হলিউড' ৰচনাৰ প্ৰায় একুৰি বছৰ পিছত ৰচিত 'শতিকাৰ বাণ'তো নাট্যকাৰৰ সংস্কাৰ-মুখী প্ৰগতিশীল মনোভাৱ এটাৰেই আভাস পোৱা যায়। ইয়াত তেওঁৰ প্ৰধানকৈ দৃষ্টি পৰিছে দুটা সম্পদৰ ওপৰত, ধন আৰু প্ৰেম—"ধনে বশ কৰে প্ৰেমে অন্তৰ জয় কৰে।" 'কাল-পৰিণয়' আৰু 'আসাম-হলিউড'ৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয়-বস্তুৰ কথাটোও এই নীতিৰ ওপৰতে প্ৰতিষ্ঠিত। 'কাল-পৰিণয়'ৰ বায়চাহাব তেজপুৰীয়াৰ দৰে এই নাটতো প্ৰবীণ ধনী-মানী-সম্ভ্ৰান্ত লোক, একেলগে দহখন বাগিছাৰ স্বত্বাধিকাৰী তেওঁ। তেওঁৰ একেজনী ছোৱালী বাণী। বৰ্তমান অসমীয়াৰ সম্ভ্ৰান্ত সমাজত কন্যাদান এটা ডাঙৰ সমস্যা।' অনন্ত মাস্টৰে ল'ৰা এটাক প্ৰবীণে ধনৰ মোহ দেখুৱাই জীয়েকৰ

অৰ্পণ কৰিলে; অনন্ত শ্ৰীকণ্ঠৰ ভায়েক, অভাৱ-গ্ৰস্ত; কিন্তু বিদ্বান, বুদ্ধিমান। ইপিনে যুগৰ দাবী মানি শ্ৰীকণ্ঠৰ বিধৱা ভনীয়েক ৰূপহীৰ লগত অজিতৰ বিয়া হ'ল। কাল-চকৰীত পৰি গুৰু-গোঁসাইত নলগা অশুচি মদাৰ যুলপাহো ধনাধ্যক্ষ অজিতৰ অঙ্ক শুৱনি হৈ জকমকালে। অজিতে পৈত্ৰিক সম্পত্তি লাভৰ পৰাও বঞ্চিত হব ধৰিছিল, অথচ, লক্ষ্মীস্বৰূপিণী ন-ছোৱালী ৰাণীৰ জহতেই হৃতপ্ৰায় পৈত্ৰিক সম্পত্তি পুনৰ লাভ কৰি মিলৰ মালিক হয়, বাগিছাৰ মালিক হয়; বিপুল ধন-ঐশ্বৰ্য্যৰ অধিকাৰী হৈ সুখেৰে জীৱন যাপন কৰে।

নাটখনত বিধৱা-বিৱাহ সমৰ্থন বিষয়টোত নাট্যকাৰৰ সংস্কাৰকামী মনোভাৱটোলৈ আমাৰ দৃষ্টি নপৰি নাথাকে যদিও, বিষয়টো অভূতপূৰ্ব নহয়; ইয়াৰ প্ৰায় এশ বছৰ আগতে 'ৰাম-নৱমী' নাটত ইয়াৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰচাৰ হৈ গৈছে। 'সন্ত' নামৰ চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া সঘন সংস্কৃত বচন-সমূহ সৰল হাস্যৰসৰ প্ৰাচীন ঐতিহ্যবাহী উপকৰণ।

বিশ্বৰূপা ('৬১)—ফুকনৰ চতুৰ্থ তিনি-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট 'বিশ্বৰূপা'তো বিদুষী মহিলা ৰেণুক কেন্দ্ৰ কৰি নতুন সমস্যাৰ সমাধান কৰি দেখুউৱা হৈছে। তেওঁৰ প্ৰথম স্বামী হেমন্ত দুষ্ট, লম্পট। সেয়ে গৈ সীমা অতিক্ৰম কৰাত, তেওঁ স্বামী ত্যাগ কৰি কলেজত অধ্যাপিকা কামত সোমায়। কিন্তু হৰিণীৰ মাংসই তাইৰ বৈৰী হোৱাৰ দৰে, তাতো বেচেৰী অধ্যক্ষজনৰ কামুক দৃষ্টিত পৰি বিতত হ'ল আৰু নিৰুপায় হৈ শেষত চাকৰিটোকে এৰিলে। ৰেণুৰ মোহিনী ৰূপে অধ্যক্ষক এনেভাবে বলিয়া কৰিলে যে তেওঁ তেওঁৰ পত্নীক ৰুগ্না বুলি সমাজক জনাই সেই গৰাকীক পৰিত্যক্তা ('ডাইভোৰ্চ') কৰিবলৈ মনস্থ কৰিলে আৰু ৰেণুক পত্নীৰূপে গ্ৰহণ কৰাৰ প্ৰস্তাৱ লৈ ৰেণুৰ বায়েক-ভিনীহিয়েকৰ ঘৰত গৈ এদিনাখন হঠাতে উপস্থিত [ৰেণু অতদিন বায়েক-ভিনীহিয়েকৰ ঘৰতে আছিল]। লগে লগে পত্নী-ত্যক্ত হেমন্তয়ো সেই সময়তে ৰেণুক বুজাই-বৰাই পুনৰ গৃহিণীৰূপে আদৰি আনিবলৈ সাজি-কাছি সেইখিনি পাইছেগৈ। উচ্চ-উদাৰমনা নিৰ্ভীক যুৱতী ৰেণুৱে বিৱাহ-প্ৰস্তাৱ উত্থাপন কৰা অধ্যক্ষদেৱৰ মুখত চুণ দিলে, নিলাজ নিঃকিন হেমন্তকো বাৰুকৈয়ে নেওচা দিলে, আৰু ভিনীহিয়েকৰ ভায়েক, কলাকুশল নাট্যকাৰ শচীপ্ৰসাদৰ সৈতে বৈৱাহিক সম্বন্ধ ঘটাই সুখে-সন্তোষে কাল কটাব ধৰিলে।

কেৱল নাট ৰচনা কৰি, নাট-অভিনয় শিল্পত গা ঢালি দি, জীৱিকা উপাৰ্জন কৰিব পৰা লোক অসমত কেইজন? কবি-সাহিত্যিক-শিল্পী প্ৰভৃতি সুন্দৰ-সেৱীগণ সততে সমাজৰ অনাদৰ-অৱজ্ঞাৰ পাত্ৰ মাথোন। নাট্যকাৰ ফুকন স্বয়ং এই শ্ৰেণীৰ লোক। সেয়েহে বোধহয়, এনে লোকসকলৰ প্ৰতি তেওঁৰ এটা সহজাত সহানুভূতি-

শীলতাৰ ব্যক্তিগত সিহঁৰণ জাগি উঠে। তেওঁৰ 'আসাম-হলিউড' এই বিষয়টোকে কেন্দ্ৰ কৰি ৰচিত নাট্যালেখ্য। 'বিশ্বৰূপা'ৰ শচীপ্ৰসাদ যশস্বী নাট্যকাৰ, অভিনয়-শিল্পী, ধনদৌলতৰ প্ৰতি উদাসীন; আৰু সেয়েহে নাট্যকাৰৰ সহানুভূতিৰ সম্ভ্ৰমিত পাত্ৰ। শচীপ্ৰসাদৰ প্ৰতিজ্ঞা, তেওঁ পতি-পৰিত্যক্তা দুখুনী, অথচ নিষ্কলঙ্কা ৰেণুদেৱীক নাট্যশিল্পৰ যোগেদি জগতত অমৰ কৰি তুলিব। তেওঁৰ চৰিত্ৰত দৃঢ় মনোবল আছে, পুৰুষৰ পৌৰুষত্ব আছে। শচীপ্ৰসাদৰ ককায়েক ৰামপ্ৰসাদ আৰু তেওঁৰ পত্নী ৰেবা কিন্তু ভায়েকৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত-ধৰ্মী; দুয়ো ধন-দৌলতৰ মায়াত আজীৱন বন্দী, সাংসাৰিক বাসনা-কামনাত উন্মত্ত। ৰেণুৰ চৰিত্ৰত আছে স্বাধীন যুগৰ স্বাধীন বৃত্তি, স্বাধীন চিন্তা, নিৰ্ভীকতা, তেজস্বিতা। আত্মসন্মান ৰক্ষাৰ হেতু তেওঁ কলেজৰ অধ্যক্ষজনৰ সৈতে ফেৰ মাৰিবলৈও ভ্ৰুক্ষেপ কৰা নাই, কুণ্ঠাবোধ কৰা নাই; দুৰ্দান্ত দুশ্চৰিত্ৰ হেমন্তৰ বিপক্ষে থিয় দিবলৈ ভয় কৰা নাই; পূত-পৱিত্ৰ সৰল-অন্তৰ এখনি লৈ নিজ অভিৰুচি অনুসৰি পুনৰ্বাৰ বিৱাহ পাতি দ্বিতীয় স্বামীৰূপে শচীপ্ৰসাদক গ্ৰহণ কৰিবলৈ কাৰো ওচৰত আঠু লোৱা নাই, উপদেশ-প্ৰাৰ্থী হোৱা নাই।

'ত্ৰিৰঙ্গ'ত সন্নিৱিষ্ট সামাজিক একাঙ্কিকা তিনিখনৰ সাৰাংশ—

ফেৰিৱালা—এড্‌ভোকেট্ দত্তৰ প্ৰথমা পত্নীৰ কন্যা শেৱালী। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ জন্ম হোৱাৰ লগে লগেই তাই মাতৃহাৰা হ'ল আৰু দত্তই দ্বিতীয় পত্নীৰূপে মেৰীক গ্ৰহণ কৰিলে। মাহীমাক মেৰীৰ স্বাভাৱিক নিষ্ঠুৰতাই ঘৰখনত শেৱালীজনীক চাকৰণী যেন কৰি তুলিলে; তাই ক'ব নোৱাৰা হ'ল, যে দত্ত তাইৰ জন্মদাতা। কিন্তু অজ্ঞাত মৰম-তৃষ্ণাই মানুহক মানুহৰ ওচৰলৈ কোন মুহূৰ্ত্তত টানি নিয়ে কেৱে উমানকে নেপায়। ছোৱালীজনী, কি জানো কাৰণত, সাধাৰণ ফেৰিৱালা এটাৰ মৰম-চানিত পৰিল; সি তাইক বিনা পইচাই যেতিয়াই যি লাগে কাপোৰ কানি বয়-বস্তু দি যায়। লাহে লাহে পৰিস্থিতিয়ে গুৰু-গম্ভীৰ ৰূপ ধাৰণ কৰিলে। শেৱালীয়ে গম পালে দত্ত তাইৰ দেউতাক। কিন্তু ইতিমধ্যে ফেৰিৱালাৰ সৈতে তাইৰ প্ৰণয়ৰ গ্ৰন্থি লাগি হঠাতে এদিন গাভৰু ছোৱালী কেনিবাদি উধাও হ'ল; কেৱে তাকে ধৰিব নোৱাৰিলে।

অসাৰত্তি—ইয়াত বিধৱা নাৰীৰ ওপৰত গুপ্ত-প্ৰণয়-ৰহস্যৰ জাল তৰি 'অসীম' নামৰ চৰিত্ৰক ভিত্তি কৰি, নাট্য গাঁথনি নিৰ্মিত হৈছে। চহকী ব্যৱসায়ী ধনঞ্জয়ৰ পুত্ৰ অসীম। চন্দ্ৰ আৰু তেওঁৰ বিধৱা মাক অম্বা ধনঞ্জয়ৰ লগত থাকে। অসীমৰ জন্ম-ৰহস্য অজ্ঞাত। তেওঁ মাতৃ-বিয়োগৰ কথা শুনে, অম্বাৰ ব্যৱহাৰত অতিষ্ঠ হৈ বিহ খাই মৰিব ওলায়; শেষ নিশ্বাস কালত মাথোন গম পায়, অম্বা তেওঁৰ মাতৃ।

মণিৰাম দেৱান—তিনি-অঙ্কীয়া গন্ত নাট। সৰ্বতাৰত ব্যাপি হোৱা এক

মহাসঙ্কট কালত অসম-প্ৰান্তত মণিৰাম দেৱানৰ আবিৰ্ভাৱ—উনবিংশ শতিকাৰ মাজছোৱা। আহোম স্বৰ্গদেও কমলেশ্বৰ সিংহ, মন্ত্ৰী পূৰ্ণানন্দ। মান-মৰাণৰ সঘন আক্ৰমণে অসম-ভূমি খণ্ড-বিখণ্ড কৰিলে আৰু সেয়ে হ'ল মণিৰামৰ দেশ-হিতৈষিতাৰ ঘাই ধৰণী; ১৮২৫ খৃষ্টাব্দত ডেভিদ্ স্কট চাহাব মানৰ উপদ্ৰৱৰ পৰা অসমক ৰক্ষা কৰিবলৈ বুলি বঙ্গদেশৰ পৰা ফৌজ আনি অসম পায়হি। মণিৰাম তেতিয়া ওঠৰ বছৰ বয়সীয়া গজলীয়া ডেকা। চাহাবৰ ফৌজৰ পথ-প্ৰদৰ্শক ৰূপে তেওঁ উজনিলৈ আহে আৰু দেশত শান্তি-শৃঙ্খলা স্থাপন কৰাত বৃটিছৰ সোঁহাত স্বৰূপ হৈ পৰে। কিছুদিন 'পেছ্-কাৰ', 'চিৰস্তাদাৰ' আদি বিষয়-বাব লৈও মণিৰামে চৰ্কাৰী কামত যোগ দি দেশবাসীক সহায় কৰে। কিন্তু ক্ৰমান্বয়ে তেওঁৰ মন-চকৰী অইন পিনে ঘূৰিব ধৰিলে; বৃটিছৰ শাসন-নীতিৰ ওপৰত তেওঁৰ অনাস্থা হ'ল; বৃটিছ শাসন-কৰ্ত্তা সকলৰ দৃষ্টিও তেওঁৰ ওপৰত বৰ বেয়াকৈ পৰিল। তেতিয়া যুৱৰাজ কন্দৰ্পেশ্বৰ সিংহৰ তৰফে তেওঁ গৈ কলিকতাত উপস্থিত; উদ্দেশ্য এই যে অসমৰ উজনি খণ্ড বৃটিছৰ হাতৰ পৰা একৰাই আনি ৰজাই নিজে লব লাগে। ইপিনে সমগ্ৰ ভাৰতত বৃটিছ-বিৰোধী বিদ্ৰোহৰ ৰুদ্ৰ শঙ্খ বাজি উঠিছে। মণিৰামে কলিকতাৰ পৰা অসম ৰজালৈ চিঠি দিলে—"এই ফালে দেশ ভাগিল, আমাৰো ঘৰ সাজিবলৈ গা দাণ্ডক।" এই চিঠি অসমৰ শাসনাধিষ্ঠিত মিল্‌চ্ আৰু হল্‌ৰইড্ চাহাবৰ হস্তগত হ'ল। এয়ে দেৱানৰ ফাঁচিৰ সূত্ৰপাত [দ্ৰঃ 'মণিৰাম দেৱান"—বেণুধৰ শৰ্মা]

বুৰঞ্জীয়ে গৰকা বিদ্ৰোহৰ এনে এটা পটভূমিতেই নাট্যকাৰৰ কল্পনাৰ সাতবৰণীয়া ৰং লৈ কাহিনী ৰংচঙীয়া হৈ ওলাল। ইয়াৰ ভিতৰত মণিপুৰী গাভৰু ফুলকুমাৰী জনীলৈকে পোনতে আমাৰ চকু পৰে। ফুলকুমাৰীৰ আলফুল হাত দুখনি, তিৰবিৰ চকু জুৰি আৰু উঠন বুকুখনিকে লৈ নাট্যকাৰে প্ৰেমৰ হাট পাতিলে। সেয়ে হৈ পৰিল অৰ্জুনগুৰি মেলাত গোড়া চিপাহাৰ বুকুৰ ধৰ্‌ফৰণিৰ হেতু। ফুলকুমলীয়া গাভৰু ফুলকুমাৰীয়ে তাইঁতৰ হাতত লাজ-মান হেৰুৱালে। অৱশেষে দুতিৰাম বৰুৱাৰ অনুগ্ৰহত কোনোমতে তাইক নি ৰাজকাৰেঙত আশ্ৰয় দিয়া হ'লগৈ। নাট্যকাৰে মণিৰামকো এইজনী ছদ্মবেশিনী গাভৰুৰ আঁচলত ধৰিহে বিপক্ষৰ গোপন তথ্য-সমূহ সংগ্ৰহ কৰি উদ্দেশ্য সাধন কৰাবলৈ সক্ষম কৰালে। ঐতিহাসিক নাটত ছদ্মবেশী চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা পোনতে পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাই তেওঁৰ 'লাচিত বৰফুকন' নাটত দেখুৱায়। পৰৱৰ্ত্তী প্ৰায়বোৰ ঐতিহাসিক নাটতে এই ঐতিহ্য ৰক্ষিত হৈছে। ফুকনো এই ৰীতিৰ ব্যতিক্ৰম হোৱা নাই। নাটখনত মিল্‌চ্, হল্‌ৰইড্ চাহাব আৰু হৰনাথ বৰুৱাৰ চৰিত্ৰত কঠোৰ শাসকৰ মদান্ধতা আৰু দমন নীতিৰ চূড়ান্ত ৰূপ একোটা ফুটাই তোলা হৈছে। উদাহৰণ স্বৰূপে, তেওঁলোকৰ যুক্তি-বিচাৰ-বিহীন মদগৰ্ব্বী এনে মন্তব্য পঢ়ি

চালেই কথাষাৰ বুজিবলৈ একো বাকী নাথাকে "Hanging first, trial afterwards" (প্ৰথমে ফাঁচি, পাছত বিচাৰ)। হৰনাথ বৰুৱা চাকৰি-জীৱী গোলাম-মনোবৃত্তিৰ প্ৰতীক চৰিত্ৰ। মণিৰামৰ চৰিত্ৰত শেষ নিশ্বাস পৰ্য্যন্ত আছে বিদ্ৰোহ-বহ্নিৰ জ্বলন্ত ফিৰিঙতি। এই প্ৰসঙ্গত হৰনাথৰ প্ৰতি তেওঁ কোৱা অন্তিম মুহূৰ্ত্তৰ কথা তুলনীয়—"তোক মই শাও দিছো হৰনাথ, যেতিয়া মৰণ-পাটীত পৰি চট্ ফট্ কৰিবলৈ ধৰিবি, তেতিয়া হৰনাথ, তোৰ মুখত পানী এটোপা দিবলৈকো কাকো বিচাৰি নেপাবি। গোটেই গাতে তোৰ পোক লাগিব। তিলতিলকৈ এই নাৰকীয় দেহাৰ অন্ত পৰিব।" হৰনাথৰ আগত কোৱা মণিৰামৰ অন্তিম মুহূৰ্ত্তৰ ঠিক এনে এষাৰ বচন 'পিয়লি ফুকন'তো আছে। পিয়লিয়ে মণিৰামক কৈছে—"মৰণ কালত এনে ঘোৰ অপমান দি মৰালি বাবে ডিঙিত চিপ জৰী লৈ মই অন্তৰৰ পৰা কৈ যাওঁ যে, যি গছ জৰী মই বাৰত পালো, সেই একে গছ জৰী তই অবাৰতে পাবি।" মণিৰাম পিয়লি সদৃশ স্বভাব-মহান কালজয়ী বীৰ একোজনৰ মুখত এনে অভিশাপ-সূচক বচন শোভা নেপায়। এই সংকীৰ্ণ মনৰ বচন দুষাৰে চৰিত্ৰ-দ্বয়ত কিঞ্চিৎ কলঙ্ক সানিলে। ৰামায়ণ-মহাভাৰত-পুৰাণ আদিত ক্ৰোধৰ বশৱৰ্ত্তী হৈ কোনো এক ব্যক্তিয়ে অইন ব্যক্তিৰ প্ৰতি কেতিয়াবা এনে একোষাৰ অভিশাপ দিয়ে। দুৰ্বাসাৰ অভিশাপ-সদৃশ এনে বচন দুষাৰে বীৰ-পুঙ্গৱ দুজনাৰ চৰিত্ৰত শেষ মুহূৰ্ত্তত, কিঞ্চিৎ পৰিমাণে হলেও, চেকা পেলাইছে। কিন্তু একে শ্ৰেণীৰ একে প্ৰসঙ্গত কুশল কোৱঁৰৰ চৰিত্ৰত যিষাৰ বচন আছে, সি কোৱঁৰৰ চৰিত্ৰ বেছি উজ্জ্বল কৰিহে তুলিছে। পত্নী-পুত্ৰৰ সৈতে শেষ সাক্ষাৎ বেলিকা জেইলৰ জনে কোঁৱৰক কয়—"কোঁৱৰ, বেচি পৰ সময় নকৰিব, কিবা কথা থাকিলে বেগাই কওক আৰু বেচি পৰ এখেত সকলক থাকিবলৈ দিব পৰা নহব।

কোঁৱৰ—ভাল। জেইলৰ ডাঙৰীয়া! এই শেষ কৰিলো। আপুনি অসন্তুষ্ট নহব। আৰু সৰহ পৰ কিম্বা সৰহ দিন কুশলে আমনি কৰিবলৈ নেথাকে, নিজেই জানে দেখোন। প্ৰিয় জনৰ সৈতে বিদায় বেলিকাৰ ক্ষণ বৰ মধুৰ, জেইলৰ ডাঙৰীয়া।" —এনে সময়ত এনে মৃদু-মধুৰ উদাৰ বচনেহে নায়ক জনক ধীৰোদাত্ত শ্ৰেণীত পেলাই তেওঁৰ মহিমা বৰ্দ্ধন কৰে, চৰিত্ৰ উজ্জ্বল কৰে।

স্বাধীনতাৰ জিঞ্জিৰি-মোচন-ৰূপী আকাশ-চুম্বী জয়োল্লাস আৰু স্বাধীনতা-উপভোগ-ৰূপী উচ্চ অভিলাষত বন্দী হৈ অৱশেষত শাসকৰ হাতত ডিঙিত চিপ জৰী লৰ লগীয়া হোৱা মণিৰামৰ শোকাৱহ পৰিণতিত আপেক্ষিক বিষাদ আছে। প্ৰকৃততে মণিৰামক বিষণ্ণ বীৰ বুলিব নোৱাৰি। তেওঁ দেশমাতৃকাৰ সেৱা কৰি, মৰণত শৰণ লৈ, মৃত্যুঞ্জয়ী বীৰ হ'ল; তেওঁ কোনো দোষ কৰি অনুতপ্ত হোৱা নাই। স্বাধীনতা সংগ্ৰামত আগ ভাগ লৈ, বৰণ-মালাৰ বদলি মৰণ-মাংসা পোৱা দেখি, তেওঁৰ প্ৰতি

আমাৰ বেথা হয়, কিঞ্চিৎ বিষাদ হয় সঁচা, কিন্তু জাতীয় কীৰ্ত্তি স্তম্ভ স্থাপন কৰি তেওঁ যিদৰে অমৰ হ'ল, তাত বিষণ্ণ ৰীৰৰ লক্ষণ প্ৰকাশ নাপায়। গতিকে নাটখন আংশিক বিষাদান্ত মাথোন।

লাচিত বৰফুকন ('৪৯)—তেওঁৰ দ্বিতীয় ঐতিহাসিক নাট 'লাচিত বৰফুকন'ও তিনি-অঙ্কীয়া গদ্য নাট ; আধাৰ-পুথি ডঃ সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞাৰ 'Lachit Barphukan and his times'. লাচিত, তথা শৰাইঘাটৰ ৰণ-কাহিনী লৈ, ইয়াৰ আগত গোহাঞি বৰুৱাৰ 'লাচিত বৰফুকন' (১৯১৫ খৃঃ), বেজবৰুৱাৰ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' (১৯১৫ খৃঃ) আৰু বিনন্দ বৰুৱাৰ 'শৰাইঘাট' (১৯৩৭ খৃঃ) প্ৰকাশ হৈ গৈছে। কেউখনৰে মূল বিষয়-বস্তুৰ জকা একেটাই—শৰাইঘাটত অসমীয়া-মোগলৰ থৈয়ানথৈয়া ৰণ, সৈন্যাধ্যক্ষ লাচিতৰ আদেশ অমান্য হোৱা বাবে লাচিতৰ দ্বাৰা মোমায়েক-হত্যা—একে নিশাৰ ভিতৰতে গড় নিৰ্মাণ—মোগলৰ পৰাজয়—লাচিতৰ জয়লাভ। মূল কাহিনী-ভাগ অটুত ৰাখি নাট্যকাৰসৱে নিজস্ব প্ৰতিভাৰ তুলিকাৰে নাট্যদেহ সৌন্দৰ্য্য-মণ্ডিত কৰিছে। [স্থানান্তৰত 'গোহাঞি বৰুৱা', 'বেজবৰুৱা', 'বিনন্দ বৰুৱা' আধ্যা দ্ৰঃ]। প্ৰবীণ ফুকনৰ আংশিক মৌলিকত্ব থকা উপকাহিনী—(১) সোণপাহী-নিতাই, (২) মদনাৱতী-ৰামসিংহ, (৩) জয়ানন্দ-প্ৰসঙ্গ। আংশিক মৌলিকত্ব এইবাবেই যে, প্ৰথম আৰু তৃতীয়টোত বেজবৰুৱাৰ গজপুৰীয়া-প্ৰসঙ্গ আৰু দ্বিতীয়টোত গোহাঞি বৰুৱাৰ ৰমণী গাভৰু-প্ৰসঙ্গৰ সৈতে ভালেখিনি সাদৃশ্য চকুত পৰে। বেজবৰুৱাৰ গজপুৰীয়াই গজপুৰীয়াণীক কৈছিল—"মোৰ সৈতে পীৰিতিৰ কৰাল এৰালনে ? কোমল তামোল দেখি বুঢ়া তামোলটো দলিয়াই পেলালি নেকি ?" (১ম অঃ ৫ম দৃঃ)। প্ৰবীণ ফুকনৰ নিতায়েও সোণপাহীক কৈছে, "মোৰে সৈতে পীৰিতিৰ কৰাল এৰাল নে কি ?" ......ৰাৰু ভৈয়াই, কোমল তামোল দেখি বুঢ়া তামোলটোক এলাগি কৰিলি" (২য় অঃ ১ম দৃঃ)। মোগল দূতৰ কথা শুনি বেজবৰুৱাৰ বৰপাত্ৰগোঁহায়ে কৈছিল—"চুপ্ চুপ্! বৰ গপ্‌গপ্‌কৈ কথাবোৰ কৈছা দেখোন ?" (১ম অঃ ১ম দৃঃ)। ফুকনৰ আতন বুঢ়াগোঁহায়েও ফিৰোজৰ কথা শুনি একে প্ৰসঙ্গত কৈছে—"মনে মনে থাকা। বৰ গপ্‌গপাই কথাবোৰ কৈছা দেখোন ?··· কাৰ আগত এনেকৈ কথা কৈছা জানিছা নে ?" (২য় অঃ ১ম দৃঃ)। সেইদৰে দেশত ৰণ লগাৰ কথা কওঁতে বেজবৰুৱাৰ গজপুৰীয়া, প্ৰিয়ৰাম প্ৰভৃতিৰ মাজত গজপুৰীয়াক "ভিতা খেৰৰ মেজি" বুলি যিদৰে ব্যঙ্গ-বিদ্ৰূপ কৰা হৈছে, ফুকনৰ সোণপাহী-নিতাইৰ কথা-প্ৰসঙ্গতো "মেজিৰ জুই"ৰ ৰূপকল্প আছে। প্ৰকাশ ৰীতিৰ ভাব-ভঙ্গীৰ এই সাদৃশ্য উলাই কৰিব লগীয়া নহয়। তদুপৰি বেজবৰুৱাৰ উপকাহিনীৰ দৰে ফুকনৰ উপকাহিনীও মূল কাহিনীৰ অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গস্বৰূপ নহয়, গৌণহে।

গোহাঞিঃ বৰুৱাৰ নাটত ৰমণীগাভৰুৱে ৰাজপুত বীৰ অজিত চিং ছদ্মনাম লৈ শত্ৰুৰ বিপক্ষে ৰণ কৰে। ফুকনৰ নাটতো মণিপুৰী গাভৰু মদনাৱতীয়ে ৰাজপুত নাৰী বেশ ধাৰণ কৰি ৰামসিংহক মোগলৰ বিপক্ষে বিদ্ৰোহী কৰি তুলিবলৈ আৰু জয়ানন্দই ৰচিদৰ্থাক ৰামসিংহৰ লগত কাজিয়া লগাবলৈ চেলু বিচাৰি ফুৰে। গোহাঞিবৰুৱাৰ ছদ্মবেশী চৰিত্ৰয়ো এনে ষড়যন্ত্ৰৰ মাজেদিয়েই শত্ৰুবশ কৰা নীতি অৱলম্বন কৰিছে। দুয়োখন নাটতে এই উপকাহিনীভাগ মূল কাহিনীৰ সৈতে জড়িত। এইবোৰৰ উপৰিও, কেইটামান চাব্-মৰা বুৰঞ্জীগত মাত-কথা কেউখন নাটতে অভিন্ন ৰূপত প্ৰয়োগ কৰা দেখা যায়, যেনে—"দুই ঘড়ীমান যুজ", "অসমীয়া জাতি হিন্দুস্থানৰ একোণে চুক এটাৰ গাঁতত সোমাই আছে", "বাৰীৰ ভিতৰত পুখুৰী এটা সিঁচিলেও আঠ-দহোটা মানুহক শিঙিয়ে বিন্ধে, এখন ৰণত যেনিবা আঠ-দহ-হেজাৰ ৰণুৱা পৰিল সি আৰু কি বৰ কথাটো হ'ল।" এইবোৰ প্ৰয়োগ আনুপৌৰ্বিক প্ৰভাৱ অবিহনে অহিন একো নহয়।

নাটখনৰ শেষত আতন বুঢ়াগোহাঁইৰ মুখৰ বচনগুটি নাট্যকাৰজনৰেই জাতীয় ভাব-প্ৰকাশক উথলা ঢৌৰ খলকনি মাথোন—"শৰাইঘাটে লাচিতক অমৰ কৰিলে। অসমীয়া জীয়াই থাকে মানে লাচিতো জীয়াই থাকিব। অসমীয়াৰ ঘৰে ঘৰে লাচিতক পূজা কৰিব। নাতিপুতিহঁতে মহাবীৰ লাচিতৰ চানেকিৰে অসমীয়াক পৃথিবীৰ ভিতৰত শক্তিশালী কৰি গঢ়ি তুলিব।"

'মণিৰাম দেৱান' আৰু 'লাচিত বৰফুকন' অসমৰ বোলছবি ঘৰৰ ৰূপালী পৰ্দাতো উঠি ব্যাপকতা লাভ কৰিছে।

প্ৰবীণ ফুকনৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ—সামাজিক নাটবোৰত তেওঁ সততে ধনী-মানী-সম্ভ্ৰান্ত পৰিয়ালৰ ব্যক্তিক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্যবস্তু স্থাপন কৰে।

[তুলনীয় চৰিত্ৰ—'কাল-পৰিণয়'ত ৰায়চাহাৰ ভেমপুৰীয়া ; 'আসাম-হলিউড'ত ডাইৰেক্টৰ ; 'শতিকাৰ বাণ'ত প্ৰদীপ ; 'বিশ্বৰূপা'ত শিৱপ্ৰসাদ, অধ্যক্ষ দত্ত ; 'ফেৰিৱালা'ত এড্‌ভোকেট্ দত্ত, বেৰিষ্টাৰ বাৰিন, 'চকৰি'ত জালান, অমল ; 'তমসাৱৰ্ত্তি'ত ধনঞ্জয় প্ৰভৃতি]।

তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ সামাজিক নাটৰ কেন্দ্ৰীভূত সাৰ-মৰ্ম, "ধনে বশ কৰে, প্ৰেমে অন্তৰ জয় কৰে।"

ৰূপদক্ষ নাট্য-শিল্পী কলা-সেৱী সাহিত্য-সেৱী সকলৰ প্ৰতি নাট্যকাৰৰ মন সততে সজাগ, অন্তৰ সহানুভূতিশীল। 'আসাম-হলিউড'ৰ মূলাধাৰ এই একেটা মাথোন বিষয়েইহে।

অভিনেতা-অভিনেত্ৰী বা শিল্পী-যুগলৰ প্ৰেম-মধুৰ মিলন-ৰহস্যৰ মাজেদি তেওঁ

মিলনান্ত বা সুখান্ত নাট ৰচনা কৰে। ['আসাম-হলিউড'ত ডাইৰেক্টৰ-ৰেণু; 'শতিকাৰ বাণ'ত প্ৰদীপ-ৰাণী ; 'বিশ্বৰূপা'ত শচী-ৰেণু প্ৰভৃতি চৰিত্ৰ-যুগল তুলনীয়]। নকলেও হয়, যে নাট্যাভিনয় আৰু কথা-ছবি শিল্প-সংক্ৰান্ত বহুমুখী বাস্তৱ অভিজ্ঞতাই তেওঁক এনেবোৰ সময়-উপযোগী চিত্ৰ সংগ্ৰহ কৰাত বিশেষ সহায় কৰিছে।

কালোচিত নীতি-তত্ব আৰু সমাজ-তত্ব প্ৰচাৰ তেওঁৰ উদ্দেশ্য। অতি আধুনিক আৰু অতি বাস্তৱ জগতখনৰ সৈতে খোজত খোজ মিলাই পুৰণি ৰক্ষণশীল নীতিৰ বিৰুদ্ধে মতবাদ প্ৰচাৰ কৰি, তেওঁ প্ৰায়বোৰ নাটতে একোটা সংস্কাৰকামী মনোভাব স্থাপন কৰিছে, ভৱিষ্যতৰ ৰঙীণ চিত্ৰ অঙ্কন কৰি শান্তি লভিছে। 'আসাম-হলিউড'ত ভানুমতীয়ে চিত্ৰ-শিপিনীৰূপে সুনাম অৰ্জন কৰি মাহে পাঁচশকৈ টকা দৰমহা পোৱা দেখি, পিতাক সাৰদা চৌধুৰীৰ মনত যে কিমান আনন্দ! তেওঁ কয়, "সঁচাকৈয়ে এইবিলাকহে আচল বিদ্যা। পঢ়া-শুনাতো সকলোৱেই কৰিব পাৰে।......এইহে উপযুক্ত ছোৱালী। ছোৱালীৰ লগে লগে মোৰো নাম খবৰ কাগজত বাহিৰ হৈ গৈছে (খবৰ কাগজ চাই)।" সেইদৰে 'শতিকাৰ বাণ'ত বিধৱা ৰূপহীৰ পুনৰ্বিৱাহ আৰু 'বিশ্বৰূপা'ত সমাজ-নিষ্পেষিতা ৰেণুৰ দ্বিতীয় স্বামী-গ্ৰহণ, 'কাল-পৰিণয়'ত নীলিমাৰ আত্মহত্যা এই প্ৰসঙ্গত তুলনীয়।

তেওঁৰ কল্পিত নাৰী-প্ৰেম প্ৰায়েই অথলে নাযায়। নাৰী-স্বাধীনতাৰ তেওঁ পূৰ্ণ সমৰ্থক। প্ৰায় প্ৰতিখন নাটতে নাৰী-প্ৰভাৱত সংঘটিত প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ মিলন-মহোৎসৱ দেখুৱাই তেওঁ আমোদ কৰে, সুখান্ত নাটৰ ফুল-ৰেণু উৰুৱাই আনন্দ উপভোগ কৰে। 'ফেৰিৱালা'ত এডভোকেট্ দত্তৰ জীয়েক শেৱালী ফেৰিৱালাৰ সৈতে প্ৰেম-পাশ-বদ্ধা হৈ কোন টলকত কেনি গ'ল, কেৱে ততকে ধৰিব নোৱাৰিলে। 'বিশ্বৰূপা'ত বিধৱা ৰেণুৱে স্বইচ্ছাই স্বামী-নিৰ্বাচন কৰি সোণৰ সংসাৰ নিৰ্মাণ কৰি ললে।

ঐতিহাসিক নাটত তেওঁৰ বিষয়-বস্তু অতীত অসমৰ খ্যাত-বিখ্যাত বীৰ-বীৰাঙ্গনা, যেনে, লাচিত, মণিৰাম। ইয়াত ছদ্মবেশী চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা তেওঁৰ অন্যতম নীতি। তেওঁৰ দুয়োখন নাটতেই ছদ্মবেশী চৰিত্ৰাৱলীয়েহে বেছি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে ['মণিৰাম দেৱান'ত ফুলকুমাৰী ; 'লাচিত বৰফুকন'ত মদনাৱতী দ্ৰষ্টব্য]।

ভাষাগত বৈচিত্ৰ্য তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ হাস্যৰস উদ্ৰেকৰ প্ৰধান অৱলম্বন; প্ৰতিখন নাটতে আছে—ইংৰাজী, হিন্দী, বঙালী বা অশুধ কথিত অসমীয়াৰ বহুৰূপী বহুৰঙী বিমিশ্ৰণ। দ্বিতীয় অৱলম্বন, গুৰু-গোঁসাই বা ব্ৰাহ্মণ সম্প্ৰদায়ৰ অথবা হজুৱা শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰ-বিশেষ ['শতিকাৰ বাণ'ত শান্ত, ফাগুনা; 'বিশ্বৰূপা'ত গুৰু; 'লাচিত বৰফুকন'ত নিতাই-সোণপাহী দ্ৰঃ]।

যুগ-প্ৰভাৱত তেওঁৰ প্ৰথম ৰচনাৱলীত সুদীৰ্ঘ স্বগতঃ উক্তি থাকিলেও, পৰৱৰ্তী ৰচনাৱলীত ই ক্ৰমান্বয়ে হ্ৰাস পাই আহিছে। 'ত্ৰিবঙ্গ'ৰ তিনিওখন নাট একাঙ্কিকা।

লক্ষ্য চৌধুৰী

একলব্য (১৯৩৫)	আলিবাবা ('৩৯)
বক্ষকুমাৰ ('৫২)	নিমিলা অঙ্ক ('৬৮)

অপ্ৰকাশিত, অথচ অভিনীত নাট্যাৱলী—যৱনিকাৰ আঁৰে আঁৰে (বা 'যৱনিকা পতন'), বিষ্ণুশৰ্মাৰ বিচাৰ, অচল টকা, ৰূপান্তৰ, দেশৰ দস্তুৰ।

১৯৩৬ চনত লক্ষ্য চৌধুৰীয়ে গুৱাহাটী কটন কলেজৰ পৰা বি-এচ্-চি পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ কিছুদিন হাইস্কুলত শিক্ষকতা কৰে আৰু পিছত ৰাজনীতি ক্ষেত্ৰত বিভিন্ন ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি সমাজ সেৱা কৰিবলৈ লয়। এবাৰ তেওঁ গুৱাহাটী পৌৰ সভাৰ সভাপতি ('চেয়াৰমেন') পদত অধিষ্ঠিত হয়, এবাৰ অসম বিধান সভাৰ সদস্য নিৰ্বাচিত হয়। ছাত্ৰাৱস্থাৰ পৰাই নাট আৰু অভিনয় ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ একান্ত ৰাপ। সেয়েহে, নাট্যকাৰ আৰু অভিনেতা স্বৰূপে তেওঁৰ কীৰ্ত্তি-যশস্যা ব্যাপক। স্কুলীয়া ছাত্ৰাৱস্থাতে তেওঁ 'একলব্য' নাটখনি ৰচনা কৰিছিল, লগে লগে ইয়াৰ অভিনয়ো হৈছিল। মাজে-সময়ে সাময়িক সংবাদ-পত্ৰ, আলোচনী আদিৰ যোগেদিও তেওঁ সাহিত্যিক পৰিচয় নিদি থকা নাই (দ্ৰঃ 'অনুৰোধ' কবিতা; 'আৱাহন' ১৮৬০ শক)। সাধাৰণতে লঘু ৰচনাত তেওঁৰ লেখনী স্বতঃ-স্ফূৰ্ত আৰু শক্তিশালী, গধুৰ ৰচনাত কিছু ধীৰ আৰু সংযত। ওপৰত উল্লিখিত তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ ভিতৰত 'বক্ষকুমাৰ' আৰু 'নিমিলা অঙ্ক' সৰ্বজনপ্ৰিয় মঞ্চ-সফল নাট।

একলব্য—একাঙ্ক এই নাটখনি লক্ষ্য চৌধুৰীৰ শৈশৱকালৰ প্ৰথম ৰচনা। হাতে-লিখা অৱস্থাতে ১৯৩২ চনৰ ডিচেম্বৰ মাহৰ বাইশ তাৰিখে স্কাউটসকলৰ বাৰ্ষিক উৎসৱ উপলক্ষে ইয়াৰ প্ৰথম অভিনয় হয় আৰু '৩৫ চনত প্ৰথম প্ৰকাশ হয়। ভাষা আদ্যোপান্ত সৰল গদ্য; আৱেগ-মুহূৰ্তবোৰত ঠায়ে ঠায়ে দুই-চাৰি আষাৰ ছন্দবদ্ধ ৰচনো আছে। স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ মাথোন এটা—একলব্যৰ মাক। হীন জাতিৰ সন্তান বুলি একলব্যই গুৰুৰ ওচৰত শিক্ষা-লাভ কৰাৰ পৰা বঞ্চিত হৈ, মাকৰ ওচৰত কান্দি-কাটি আক্ষেপ কৰি প্ৰতিজ্ঞা কৰিলে, তেওঁ শিক্ষা লাভ কৰিবই। ইয়াকে লক্ষ্য কৰি তেওঁ গুৰু দ্ৰোণাচাৰ্য্যৰ মূৰ্ত্তি পূজা কৰিব ধৰিলে। গুৰুৰ ওচৰত শিষ্যৰ শিক্ষা-লাভৰ এনে একাগ্ৰতীয়া ধাউতিয়ে নাটখনিক ছাত্ৰ-সমষ্টিৰ মাজত আপোন কৰি তুলিছে আৰু আদৰ্শাত্মক শিক্ষাপ্ৰদ নাট ৰূপে ইয়াৰ মূল্যাঙ্কন

কৰিব লাগিব। এই একে বছৰতে বাণীকান্ত শৰ্মাৰ (তেজপুৰ) তিনি-অঙ্কীয়া 'একলব্য' নাট এখনো ছপা হৈ ওলায়।

আলিবাবা—এইখন অল্প পৰিসৰৰ পঞ্চাঙ্ক চুটি নাট [বৰ্ত্তমান নাটখনি দুষ্প্ৰাপ্য]।

বক্ৰকুমাৰ—পঞ্চাঙ্ক ছন্দ-বহুল নাট; ৰচনাকাল ১৯৪০ খৃঃ, প্ৰকাশ '৫২ খৃঃ। বক্ৰকুমাৰ তৰণীসেনক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্য-বস্তুৰ প্ৰস্তুতি হৈছে। পিতাক বিভীষণৰ আদেশ শিৰোধাৰ্য্য কৰি তৰণীয়ে অঙ্গে অঙ্গে ৰাম-নাম লিখি লয়। অথচ, এনেজন ৰাম-ভক্ত বালকৰ হাততেই ৰামচন্দ্ৰই সন্মুখ সংগ্ৰামত অশেষ লঘু-লাঞ্ছনা ভুগিব লগীয়া হয়। অৱশেষে ৰামচন্দ্ৰৰ হাততে বালক নিহত হৈছে।

তৰণীসেন-চৰিত্ৰ সংস্কৃত বাল্মীকি ৰামায়ণত নাই; অসমীয়া কন্দলী ৰামায়ণতো পোৱা নাযায়। ই কেৱল কৃত্তিবাসী ৰামায়ণৰ কল্পিত চৰিত্ৰ, বঙ্গ কবিৰ পুৰঠ মনৰ সৰস কল্পনা। প্ৰাসঙ্গিক কাহিনী খণ্ডও নাটকীয় উপাদানেৰে পৰিপুষ্ট। অসম-বুৰঞ্জী-বিখ্যাত বিৰুদ্ধ-ধৰ্মী পিতা-পুত্ৰ বদন-পিয়লিৰ সৈতেও এই কাহিনীৰ কিছু সাদৃশ্য চকুত পৰে। ইও বোধ হয় অসমীয়া নাট্যকাৰক ইয়াৰ পিনে স্বাভাৱিকতে ঢাল খুৱাব পাৰে। ইয়াৰ আগত অতুল হাজৰিকাৰ 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ' ('৩৭) নাটতো 'তৰণীসেন'-চৰিত্ৰটো প্ৰায় একেটা ৰীতিতে একেটা প্ৰসঙ্গতে অৱতাৰণা কৰা হৈছিল। অইন কি, প্ৰায় এশ বছৰৰ আগত পৰমানন্দদেৱ গোস্বামীৰ 'তৰণীসেন বধ' (অপ্ৰকাশিত) নামৰ এখন অঙ্কীয়া নাটো ৰচিত হৈছিল। বিষয়-বস্তু অনুকৃত হলেও নাট্য-শৈলী প্ৰদৰ্শনত চৌধুৰীৰ মৌলিকত্ব নোহোৱা নহয়। প্ৰকাশ-ভঙ্গীতো নিজস্ব আছে। সীতাহৰণ-দৃশ্যেৰে নাট্যবস্তুৰ 'মুখ' আৰু তৰণীসেন-বধত ইয়াৰ 'নিৰ্বহণ' নিৰ্মাণ কৰা হৈছে। সীতাহৰণ-দৃশ্যটো প্ৰস্তাৱনা-নামেৰে অলঙ্কৃত হলেও সংস্কৃত 'প্ৰস্তাৱনা'-সূত্ৰৰ সৈতে ই অমিল। গতিকে এই নামাকৰণ নিৰৰ্থক।

১৯৪০ চন অৰ্থাৎ এই নাট ৰচনা কালটো ভাৰতৰ জাতীয় সংগ্ৰামৰ সন্ধিক্ষণ। নাট্যকাৰে নিজেও এই সংগ্ৰামত আংশিক ভাবে যোগদান কৰে আৰু সেয়ে তেওঁক চৰিত্ৰ-সমূহৰ বচন-মাধ্যমত ছেগ চাই চাই দেখা দিবলৈ বাট মুকলি কৰি দিছে। শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ প্ৰতি তৰণীৰ অচলা ভক্তি আছিল সঁচা, কিন্তু যেতিয়াই বুজিলে তেওঁ লঙ্কাৰ শত্ৰুৰূপেহে তাত প্ৰৱেশ কৰিছে, দেশ-প্ৰাণ বালকৰ সহ্য নহ'ল। অন্তৰত স্বদেশ-প্ৰীতিৰ ঢল উঠিল তেওঁৰ; মুখত ওলাল—"ভক্ত মই জননী লঙ্কাৰ—পূজ্য মোৰ ৰজা লঙ্কেশ্বৰ।" এইদৰে আৰ্ত্তনাদ কৰি শত্ৰুৰ গাত শৰ নিক্ষেপ কৰিলে। এইজন বীৰ-কিশোৰ বক্ৰবীৰ, নে নাই, ভাৰতৰ মুক্তি-যুদ্ধৰ অগণন তৰণীসেনৰ অন্যতম

বীৰ-যোদ্ধা তৰুণ বালক, ভাবি চাবৰ মন যায়। সেইদৰে শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ শৰাঘাতত নিহত তৰণীলৈ চাই চাই পিতাক বিভীষণে যেতিয়া কয়—“মৃত্যুতো নহয় তেওঁৰ—মুক্তি—মুক্তি—মুক্তি-যজ্ঞ আজি তোৰ হল সমাপন—ভাৰতে দিলেহি জ্বালি পূত হোমানল—লঙ্কাই যাচিছে তাৰ সমিধ চন্দন—পিতৃয়ে কৰিলে নিজে পুত্ৰৰ তৰ্পণ” (৫ম অঃ ৪ৰ্থ দৃঃ)—এই বিভীষণ জনো লঙ্কাৰ বিভীষণ যেন নালাগে, পুত্ৰ-কন্যা-পৰিয়ালে আকোৱালি নধৰা, বিষয়-বাসনা মোহে ঢুকি নোপোৱা, কোনোবা উদাৰ উচ্চমনা ভাৰতৰ জাতীয় যোদ্ধা যেনহে লাগে। দ্বিতীয়তে, ইয়াত আছে ভাৰত-লঙ্কাৰ, তথা আৰ্য্য-অনাৰ্য্যৰ মহামিলনৰ এক মঙ্গল ধ্বনি। ৰণভূমিত শত্ৰু হলেও, মানুহৰ প্ৰতি মানুহৰ স্বাভাৱিক দয়া-মমতা, সহায়-সহানুভূতি সততে বাঞ্ছনীয়। ইয়াৰ উপৰিও, জাতীয় সংগ্ৰাম-কাল-ছোৱাতে অস্পৃশ্যতা-মহামাৰীয়েও ভাৰতীয় জনগণক পঙ্গু কৰিব ধৰিছিল। মহাত্মাৰ নেতৃত্বত হোৱা ‘হৰিজন’ আন্দোলনে জনতাক জগালে। ভাৰতীয় কুম্ভকৰ্ণসকলৰ টোপনি ভাগিল। সমাজৰ ওপৰত শেন-চকুৱা কবি-শিল্পী-সাহিত্যিকসৱবো বিষয়টোৰ ওপৰত দৃষ্টি পৰিল। কবিৰ সাময়িক উক্তি তুলনীয় “মোহনদাসৰ মোহন মন্ত্ৰই হ’ল ভাৰতৰ ধৰ্ম। কৰমচাঁদৰ কৰ্মই শিকালে কৰ্ম আমাৰ ধৰ্ম” (‘আমাৰ বাপুজী’—অতুল হাজৰিকা)। এই প্ৰসঙ্গত ৰাম-বিভীষণৰ বচন এষাৰ সমীক্ষণীয়—

ৰাম—“বাহিৰৰ আভৰণে—মুৰুজায় অন্তৰৰ আচল স্বৰূপ—জন্মগত শ্ৰেষ্ঠতাৰ পক্ষপাতী নহয় ৰাঘৱ।” বিভীষণ—“অস্পৃশ্যতা মানুহৰ নিজৰ সৃজন।” পৌৰাণিক নাটৰ অন্তৰ্নিহিত এই সামাজিক, তথা ৰাষ্ট্ৰীয়, পৰিবেশ কণে প্ৰাচীন ঐতিহ্যৰ লগতে আধুনিক ভাব-ভঙ্গিমাৰ আভাস লৈ ৰচনা বেছি আপোন কৰি তুলিছে। আধুনিক নাটত এনেবোৰ লক্ষণ অন্যান্য ঠাইতো একেবাৰে নোহোৱা নহয়।

ৰক্ষকুলৰ গুণ-গান ৰীতিত মাইকেল মধুসূদন দত্তৰ ‘মেঘনাদ-বধ কাব্য’ৰ পৰশ অনুভূত হয়। নাটখনৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য ইয়াৰ ছিন্ন মৃন্ময় অমিত্ৰ ছন্দ-প্ৰবাহ আৰু কাব্যিক ভঙ্গিমা। তৰণীৰ মৃত্যু হলেও, নাটখন কৰুণৰসাত্ত হোৱা নাই। “মহাভক্ত তৰণীয়ে মোৰ—পালেগৈ বৈকুণ্ঠত স্থান” শ্ৰীৰামচন্দ্ৰৰ এই আশীৰ্বাদ কণে ভাৰতবাসীৰ জন্মান্তৰ-বিশ্বাসৰ সূচনা দি ভক্তি-সৰসীত কাহিনীৰ সমাপ্তি ঘটাইছে।

নিৰিবিলা অঙ্ক (’৬৫)—১৯৬৫ চনত প্ৰকাশিত এই তিনি-অঙ্কীয়া সামাজিক নাটখন প্ৰায় দহ বছৰৰ আগতে (১৯৫৪ ?) কথা-ছবিৰূপে প্ৰচাৰিত হৈছিল। ইয়াত আছে মধ্যবিত্ত চাকৰি-জীৱী লোকৰ লেখেৰি-নিছিগা এশ-এবুৰি চিন্তা-কৈহা অভিজ্ঞতাৰ বাস্তৱ চিত্ৰ। বাবটিটা বাবিষাৰ ‘স্নেন-কোটকাবে উধলি অহা

আকাশচুমী ঢৌৰ খুন্দাত তাল-আফাল খাই জুকলা হোৱা পেঞ্চন-প্ৰাপ্ত হৰকান্তক মুখ্য কৰি নাট্যদেহৰ জুমুঠি বন্ধা হৈছে। তেওঁৰ পাঁচটা পুতেক, (দ্বিতীয় পক্ষৰ) এগৰাকী ভাৰ্য্যা আৰু চাকৰ-নাকৰেৰে এটা বৃহৎ পৰিয়াল; সোপাৰে ভৰণ-পোষণৰ মহাভাৰখন একমাত্ৰ তেওঁৰ ওপৰতে। ইয়াৰ চিন্তাতে বুঢ়াৰ মূৰৰ চুলি ডাল ডাল হ'ল, তালুত ধান শুকাব পৰা হ'ল। বিপদ অকলে নাহে। এনেয়ে বুঢ়াৰ এসাজ খাই সিসাজলৈ চিন্তা, তাতে আকৌ চতুৰ্থ পুতেক সোণৰ টাইফইড্ হ'ল। তেতিয়া তেওঁৰ টকাৰ অভাৱত দৰব অকণ কিনি খুৱাব নোৱাৰা অৱস্থা। ইপিনে ডাক্তৰে কয়—"টকা থাকিলে মানুহ নমৰে।" ডাক্তৰৰ এই উক্তিকে ৰক্ষা-কবচ ৰূপে জপ কৰি, হৰকান্তই এদিন উপায় নেপাই "ধনগুলৈৰ সিন্ধুক ভাঙি সাঁচি থোৱা ধনৰ টোপোলা" লৈ টকা আনিলে, দৰব আনিলে। লগে লগে আহি পালেহি 'পাইয়নীয়াৰ কোম্পানী'ৰ "গ্ৰেপ্তাৰী পৰোৱানা"। নগদ টকা চুৰি কৰা সন্দেহত দাৰোগাই তেওঁক গ্ৰেপ্তাৰ কৰিব লাগে। ইপিনে তেওঁ আহি পোৱাৰ থিক আগ মুহূৰ্ত্ততে গোটেই ঘৰখনক কন্দুৱাই আলাসৰ লাড়ু সোণকণে চকুৱে চকুৱে চাই থাকোতেই নিমিষতে চিৰদিনলৈ চকু মুদিলে। বুঢ়া হৰকান্তই দিনতে এন্ধাৰ দেখে, জীয়াতে মৰণ-যন্ত্ৰণা ভুগে।

সৰল শান্ত-শিষ্ট হৰকান্ত নাটখনৰ বিষণ্ণ-প্ৰায় নায়ক। কাহিনীৰ আগ ছোৱাত তেওঁৰ গাত ইচ্ছাকৃত কোনো দোষত্ৰুটী দেখা নাযায়। অথচ, ওৰে জীৱন তেওঁৰ পানীত হাঁহ নচৰা অৱস্থা, জাউৰিয়ে জাউৰিয়ে বিপদ-বিঘিনি, হাজাৰ আলৈ-অথানি। এইবোৰ দেখি মানুহজনলৈ স্বাভাৱিকতে পুতৌ হয়, করুণ ৰসৰ আধাৰ স্থাপিত হয়। ধনগুলৈৰ সিন্ধুক নভঙা পৰ্য্যন্ত তেওঁৰ চৰিত্ৰত গৃহস্থৰ আদৰ্শ আছিল। কিন্তু শেষত সিন্ধুক ভাঙি ধন সংগ্ৰহ কৰা ব্যাপাৰটোত বাস্তৱ আছে, আদৰ্শ নাই; এয়ে নাটখনিৰ শিক্ষণীয় দিশটোত কিঞ্চিৎ চেকা পেলালে; কাহিনী আদৰ্শাত্মক নহ'ল; হৰকান্ত বিষণ্ণ নায়ক (Tragic hero)ৰ পৰ্য্যায়ৰ পৰা আঁতৰি আহিল। আংশিক বিষণ্ণ ৰূপেহে তেওঁক প্ৰতিষ্ঠাপিত কৰিব পাৰি। তেওঁৰ দ্বিতীয় পুতেক নাৰায়ণ আৰু চাকৰ পীতমলৰ চৰিত্ৰত হাস্যৰসৰ ভুমুক একোটা ফুটি ওলাইছে। নাৰায়ণে জীৱন-বীমা কোম্পানীত চাকৰি কৰে হয়, কিন্তু সিজন আধুনিক কবিতা ৰচনাতেই 'মছগুল', য'ত হেনো "ছন্দৰ ধাৰাধাৰি নাই, আখৰ মিলাবও নেলাগে।" মন্দঃ কবিঃ যশঃ-প্ৰাৰ্থী। কবি-কীৰ্ত্তি লাভৰ কি মাহেন্দ্ৰ ক্ষণ! সোণালী সুযোগ! অইন কি, টাইফইড্ ৰোগত ধৰ্ফৰাই ছট্ফটাই থকা সোণৰ কাষত বহিও নাৰায়ণে নাৰায়ণক চিন্তি কবিতাহে লিখে, অনৰ্গল—অবিৰল—"উত্তাপৰ মন্দাক্ৰান্তা—কপালত বগা ৰেখা—তুমি মহা ভৈৰৱ"। দ্বিতীয় পক্ষৰ ঘৈণী বিমলা গোটেইজনী আধুনিক সাঁচত

সাঁচ-মৰা চিত্-পখিলী। তেওঁৰ কথামতেই পীতমলে কণি কিনিবলৈ বুলি বজাৰলৈ গৈ, কণি নাপাই কণিৰ মাক এজনীকে কিনি আনি, মহানন্দে মাংস-ব্যঞ্জনৰ দিহা কৰিলে। দেখা পাই হৰকান্ত জ্বলি-পুৰি মৰে। কিন্তু ঘৰৰ মানুহ বুলি মাত এষাৰ মাতিব পাৰিব জানো হৰকান্তই !

'৪৭ চনত ভাৰত স্বাধীন হোৱাৰ পাছত আইন-কানুন মানিব নোখোজা, কেৱে কাকো মানিব নোখোজা, 'বেপৰোৱাই' ভাবে যেই কোনো কাম কৰিবলৈ গাৰ বলেৰে আগবাঢ়ি যোৱা—এনেবোৰ ধানখেৰৰ জুই-সদৃশ সাময়িক চিত্ৰ নাটখনৰ কেবা ঠাইতো চকুত পৰে, যেনে—পাকিস্থানী জাল নোটৰ চোৰাং কাৰবাৰ, বাটে-ঘাটে কেৱল 'ইন্দ্‌কিলাব জিন্দাবাদ'-ধ্বনি, চৰ্কাৰী অনুষ্ঠান, বিদ্যালয় আদিত হৰতাল ('ষ্ট্ৰাইক্'), বস্তু-বাহানিৰ চৰ্কাৰী নিয়ন্ত্ৰণ ('কণ্ট্ৰোল', 'ৰেশ্যন'-ব্যৱস্থা), সাহিত্য, সমাজ, ৰাজনীতি কেউদিশে কেৱল বিপ্লৱ আৰু বিপ্লৱ। গণতন্ত্ৰত গণবিপ্লৱ। সেয়েহে, নাট্যকাৰে ৰঙ্গ-ব্যঙ্গ্য সুৰত তেওঁৰ হাঁহিৰসৰ টেমাটো এঠাইত তেনেই উবুৰিয়াই দেখুৱাবলৈ বাধ্য হ'ল বোলে—"দেশ স্বাধীন হ'লে কি হ'ব। ই বন্য জন্তুৰ স্বাধীনতা" (৩য় অঃ)। নাটখনি প্ৰধানতে হাস্য-কৰুণ-ৰসাশ্ৰিত। এই নাটখনৰ সৈতে সাৰদা বৰদলৈৰ 'পহিলা তাৰিখ' ('৫৪) নাটৰ কিছু সাদৃশ্য আছে। মধ্যবিত্ত চাকৰি-জীৱীৰ তলি-উদং ৰূপটোকে দুয়োখন নাটত হাস্য-কৰুণ-ৰসত ডুবাই লঘু-গুৰু ভঙ্গীত প্ৰকাশ কৰা হৈছে। অৱশ্যে চৌধুৰীৰ নাটত নায়ক হৰকান্তই যিদৰে শেষত আদৰ্শ-ভ্ৰষ্ট হৈ অপকৰ্ম কৰিলে, বৰদলৈয়ে তেওঁৰ একে শ্ৰেণীৰ নায়ক ৰাপুৰাম শইকীয়াক তেনে হ'বলৈ দিয়া নাই। [স্থানান্তৰত 'সাৰদা বৰদলৈ' আধ্যা দ্ৰঃ]।

সাধাৰণতে লক্ষ্য চৌধুৰী লঘু আৰু হাস্য-ৰসাত্মক ৰচনাত বেছি পাকৈত। মাথোন 'একলব্য' আৰু 'বক্ৰকুমাৰ' ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম। বীৰ-ৰসাত্মক 'বক্ৰকুমাৰ'খ বীৰ-ৰস-প্ৰৱাহত কেনেবাকৈ বাধা পৰে বুলিয়েই নাট্যকাৰে এই বিষয়ত বিশেষ সতৰ্কতা অৱলম্বন কৰি অবিৰত গুৰু-গম্ভীৰ ৰচনাৰে দৃশ্য-পৰিমণ্ডল গহীন কৰি তুলিছে। তেওঁ ছাত্ৰ-সমাজত গুৰু-ভক্তিৰ নিদৰ্শন গুৰু-গম্ভীৰ ভাবে দাঙি ধৰিছে 'একলব্য' শিশু নাটখনিত। পৌৰাণিক 'একলব্য'ত শিশু একলব্যৰ চৰিত্ৰত ছাত্ৰৰ আদৰ্শ, 'বক্ৰকুমাৰ'ত শিশু তৰণীসেনৰ চৰিত্ৰত বীৰ-যোদ্ধাৰ আদৰ্শ দেখুৱাই, সামাজিক 'নিমিলা অঙ্ক'তো হৰকান্তৰ চৰিত্ৰত মধ্যবিত্ত চাকৰি-জীৱীৰ আদৰ্শ দেখুৱাবলৈ প্ৰয়াস কৰিছিল ; অৱশ্যে শেষৰখনত এই প্ৰয়াস সম্পূৰ্ণ সফল নহ'ল। *

---

* চৌধুৰীৰ নাট কেবাখনো দুষ্প্ৰাপ্য।

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা (১৯১৯ খ্ৰঃ—)

কল্পনাৰ মৃত্যু (১৯৩৮ ?)
চাকৈ-চকোৱা ('৪০)
শিখা ('৫৭)
জ্যোতি-ৰেখা ('৫৮)
আনাৰকলি
কুনাল-কাঞ্চন
ৰাণাদিল
} ('৫৮) এই তিনিখন 'চুটি নাট সংকলন'ত সন্নিৱিষ্ট।
বনহংসী ('৬১)

সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা বি-এল্; জন্ম ১৯১৯ খৃষ্টাব্দ, প্ৰথমতে গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ উচ্চ বিষয়া, পিছত চৰ্কাৰৰ তথ্য আৰু জনসংযোগ বিভাগৰ যুটীয়া সঞ্চালক। চৰ্কাৰী চাকৰিৰ গধুৰ দায়িত্ব বহন কৰিও, তাৰ মাজতে আজৰি সময় অকণ উলিয়াই, প্ৰায় '৪০ চন মানৰ পৰাই বৰুৱাই সাহিত্য-বেদীলৈ দুপাহি-এপাহিকৈ ফুল-তুলসি আগবঢ়াই আহিছে। তাহানিৰ 'আৱাহন'ত তেওঁ 'প্ৰগতিশীল সাহিত্য' নামৰ প্ৰবন্ধ, 'সোঁৱৰণ' নামৰ গল্প আদি লিখিছিল [দ্ৰঃ 'আৱাহন' ১৮৬০ শক]। ইয়াৰ উপৰিও, 'কল্পনাৰ মৃত্যু' নামেৰে তেওঁৰ এখন একাঙ্কিকা প্ৰকাশ হৈছিল। তেওঁৰ প্ৰকাশিত এখন উপন্যাসো আছে 'অনাগতা' ('৫৭)। এতিয়ালৈকে প্ৰকাশিত তেওঁৰ নাট-সমূহ তিনি শ্ৰেণীৰ—সামাজিক, ঐতিহাসিক, অনুবাদমূলক। ওপৰৰ তালিকাত দিয়া কেইখনৰ ভিতৰত ক্ৰম অনুসৰি প্ৰথম চাৰিখন সামাজিক, পিছৰ তিনিখন ঐতিহাসিক, শেষৰখন অনুবাদ-মূলক। দেখা যায়, কল্পনাৰে কাহিনীক নাট্যৰূপ দিব পৰা সহজাত প্ৰবৃত্তিয়ে নাট্যকাৰক বিশাল ভাৰতীয় ইতিহাসৰ বুকুলৈ টানি নি, ক্ৰমান্বয়ে পাশ্চাত্য সাহিত্য-ৰাজিলৈ মন ঢাল খুৱাই আহল-বহল দৃষ্টি-ভঙ্গীত ৰচনাৰ সামগ্ৰী গোটাবলৈ উদগনি দিয়ে।

কল্পনাৰ মৃত্যু—('আৱাহন' ১০ম বছৰ ৯ম সংখ্যা)—প্ৰকাশিত নাট কেইখনৰ ভিতৰত এইখনেই বৰুৱাৰ প্ৰথম। অঙ্ক-দৃশ্য-বিভাগ-বৰ্জিত এই একাঙ্কিকা খনিত স্ত্ৰী-পুৰুষৰ-মনস্তত্ব-বিশ্লেষণী বাস্তৱ-মধুৰ চিত্ৰ এটি অঙ্কিত হৈছে। মানুহে কল্পনা-ৰাজ্যত সাত ৰঙৰ কাৰেং সাজি মতলীয়া হয়। কিন্তু বাস্তৱ জগতখনত হয়গৈ ঠিক তাৰ বিপৰীত। শিল্পী ৰবীনে সুন্দৰী জয়াৰ মূৰ্ত্তি অঙ্কনত তন্ময় হৈ থকা দেখি জয়াই তেওঁক সোঁৱৰাই দিয়ে, "আপুনি জয়াক এৰি দেশক পূজা কৰক, কল্পনা এৰি বাস্তৱক পূজা কৰক।" ৰবীনে বুজিবলৈ বাকী নেথাকিল যে, নাৰীয়ে পূজা নিবিচাৰে, পুৰুষৰ

মাজত ভক্ত সাধক চাব নিবিচাৰে, বিচাৰে পুৰুষত্ব, পুৰুষৰ বিজয়-গৌৰৱ। এই একেটা সুৰতে তেওঁ 'কুনাল-কাঞ্চন'তো সম্ৰাট অশোকৰ মুখেদি পত্নী তিষ্যৰক্ষিতাৰ আগত প্ৰকাশ কৰিছে—"মই জানো তিষ্যৰক্ষিতা, তোমাক আকৰ্ষণ কৰিছে মোৰ প্ৰেমে নহয়, মোৰ ৰূপে নহয়; মোৰ শক্তিয়ে—মোৰ বীৰ্য্যই।"

চাকৈ-চকোৱা ('৪০)—সংস্কৃত সাহিত্যত চক্ৰৱাক-মিথুন সংসাৰ-ক্ষেত্ৰৰ প্ৰেম-আকলুৱা বিৰহী-বিৰহিণীৰ মূৰ্ত্ত প্ৰতীক। এয়ে বিশ্বসাহিত্যত নানা দিশে নানা ভঙ্গীত ঢৌ তুলি সাহিত্যবাজিৰ ৰং চৰাইছে। অসমীয়া সাহিত্যতো তাৰ অভাৱ নাই। পাৰ্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'সোণৰ সোলেং' ('২৯), পম্পু সিংহৰ 'পাৰিজাত' ('৩৬), জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' ('৩৭) আদি ইয়াৰ উৎকৃষ্ট চানেকি। 'চাকৈ-চকোৱা'ৰ কল্পনা-চিত্ৰও প্ৰায় এনে এটা সাঁচতে গঢ় লাগি উঠা।

শিখা ('৫৭)*—একোটা দৃশ্যই একোটা অঙ্ক-ৰূপ ধৰা এই চুটি নাটখনি ঘৰুৱা বাস্তৱ-চিত্ৰ-পূৰ্ণ আৰু মাত্ৰ দহোটা চৰিত্ৰৰ মাধ্যমত নাট্য-বস্তু স্থাপিত। প্ৰতি অঙ্কৰ পৰিসমাপ্তি কৌতূহলপূৰ্ণ। "প্ৰতাপ চলিহাৰ দুৰ্বলতা ক'ত? সেই নিষ্ঠুৰ সত্য প্ৰতাপে শেষত নিজেই প্ৰকাশ কৰিলে যেতিয়া দেখিলে প্ৰদীপ আৰু শিখাৰ বিয়া অনিবাৰ্য্য। প্ৰতাপ চলিহাই আজীৱন সন্তৰ্পণে লুকাই ৰখা সত্যক মহত্ত্বৰ খাতিৰত প্ৰকাশ কৰি, বেদনাৰ আঘাতত আকস্মিক মৃত্যু বৰণ কৰে। প্ৰতাপৰ স্বীকাৰোক্তিয়ে কিন্তু তেওঁৰ মৃত্যুকো যেন অতিক্ৰম কৰি সৃষ্টি কৰে মহান নাটকীয় ট্ৰেজেডিৰ—ভুল কৰি সেই ভুল সময় থাকোতেই স্বীকাৰ কৰাৰ সাহসৰ অভাৱে আনিলে প্ৰদীপ আৰু শিখাৰ জীৱনলৈ নতুন পৰীক্ষা, নতুন পৃথিৱীৰ নতুন মানুহৰ নতুন সমস্যা—মুকলি কৰিলে অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ এটি নতুন দিশ" ('নতুন অসমীয়া')?

জ্যোতি-ৰেখা ('৫৮)—বিয়াল্লিছ চনৰ দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পটভূমিত যি কেইখন অসমীয়া আলেখ্য ৰচিত হৈছে, তাৰ ভিতৰত 'জ্যোতি-ৰেখা' অন্যতম। বাকী কেইখন হৈছে লক্ষ্মী দত্তৰ 'মুক্তিৰ অভিযান', অতুল হাজৰিকাৰ 'আহুতি', সুৰেন শইকীয়াৰ 'কুশল কোঁৱৰ', জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'লভিতা' প্ৰভৃতি। কিন্তু কোনোখন নাটৰে স্পষ্ট প্ৰভাৱ ইয়াত দেখা নাযায়, অথচ, আদৰ্শক ৰক্ষা কৰিবলৈ গৈ প্ৰায় প্ৰতিখন নাটতে নায়ক-নায়িকাসকল দুখ-নিৰ্য্যাতনৰ সন্মুখীন হব লগীয়া হৈছে; কৰ্ত্তৃপক্ষৰ আদেশত প্ৰাণ বিসৰ্জন দি শ্বহীদ আখ্যা লাভ কৰিছে। জ্যোতি পুলিচ-বিভাগৰ কৰ্মচাৰী (দাৰোগা)। ৰেখা-প্ৰকাশ দুয়ো ভাই-ভনী, দুয়ো আশাৱতীয়া দেশকৰ্মী। শতাধিক বছৰ দাসত্ব জিঞ্জিৰিত চেপা খাই পেপুৱা লগা দেশমাতৃকাৰ আকুল আৰ্ত্তনাদত জ্যোতি পুলিচৰ চাকৰিত থ'ব নোৱাৰি, চাকৰি এৰি দেশ-সেৱাত

* নাটখন দুষ্প্ৰাপ্য আৰু আমাৰ অপ্ৰত্যক্ষ।

লাগিল। তেওঁৰ অন্তৰঙ্গ বন্ধু প্ৰকাশে আন্দোলনত যোগ দিয়েই পুলিচৰ গুলিত মৃত্যু-বৰণ কৰিলে। ৰেখাই গুলি খাই চিৰদিনৰ বাবে দৃষ্টিশক্তি হেৰুৱালে। শেষত জ্যোতিও কৰ্ত্তৃপক্ষৰ আদেশত ফাঁচী-কাঠত ওলমি মৃত্যুঞ্জয়ী বীৰ নামৰ গৌৰৱ অৰ্জন কৰিলে।

নাট্যকাৰৰ মূল উদ্দেশ্য আদৰ্শ চৰিত্ৰ সৃষ্টি ; ৰাষ্ট্ৰীয় বাতাৱৰণ ইয়াৰ উদ্দীপন। জ্যোতিয়ে, পুলিচ কৰ্মচাৰী হৈও, কৰ্ত্তৃপক্ষৰ আদেশ অমান্য কৰি, দেশসেৱক বৃন্দৰ ওপৰত শাস্তি বিধান কৰিবলৈ অমান্তি হোৱাত, চাকৰিয়াল ৰূপে চৰিত্ৰৰ ওপৰত দোষ পৰিছে যদিও, মুমূৰ্ষু দেশ-মাতৃকাৰ কাতৰ আহ্বান উপেক্ষা নকৰি তাৰ প্ৰতি সহাৰি জনোৱাত, চৰিত্ৰটোৰ জেউতি দুগুণে চৰিল। এই চৰিত্ৰ-সৃষ্টিত বাস্তৱতাৰ পৰশ আছে। বাস্তৱিকতে ১৯২১ চনৰ অসহযোগ আন্দোলনৰ পৰা আৰম্ভ কৰি '৪২ চনৰ গণ-আন্দোলন পৰ্য্যন্ত এই প্ৰায় কুৰি বছৰৰ ভিতৰতে কত চৰ্কাৰী চাকৰিয়ালে যে চাকৰি এৰি দেশৰ কামত লাগিছিল, তাৰ লেখ লৈছে কোনে ? জ্যোতি আৰু ৰেখা দুয়ো নায়ক-নায়িকাৰ চৰিত্ৰত বাস্তৱৰ ভেটিত আদৰ্শৰ সৃষ্টি হৈছে। অথচ, মণিৰাম দেৱান আৰু পিয়লি ফুকন বিষয় লৈ এতিয়ালৈকে যি কেইখন নাট ওলাইছে, তাৰ হৰনাথ বৰুৱাৰ চৰিত্ৰটো ঠিক ইয়াৰ বিপৰীত। হৰনাথ একান্ত বৃটিছ-ভক্ত চাকৰিয়াল। অইন কি, ১৮৫৭ চনৰ সৰ্বভাৰতীয় চিপাহী-বিদ্ৰোহ আন্দোলনটোৱেও হৰকান্তৰ মনটো তিলমানো লৰাব নোৱাৰিলে ; কৰ্ত্তব্য-নিষ্ঠাৰ ইও এক অদ্ভুত নিদৰ্শন। 'জ্যোতি-ৰেখা'ত পুলিচ ইন্‌স্পেক্টৰ হাজৰিকাৰ চৰিত্ৰটো প্ৰায় হৰনাথৰ চৰিত্ৰ-সদৃশ। জ্যোতিৰ চৰিত্ৰত বিষণ্ণ বীৰৰ লক্ষণ নাই, ত্যাগবীৰৰ লক্ষণ আছে। দেশৰ হকে, জননী জনমভূমিৰ হকে তেওঁ ধনত্যাগ কৰিলে, প্ৰাণত্যাগ কৰিলে। দেশ-মাতৃকাৰ বিপন্ন অৱস্থাই আলম্বন ৰূপে কাৰ্য্য কৰি, দেশপ্ৰেম-ৰূপী স্থায়ী ভাবটিক উদ্দীপিত কৰিছে। বৰুৱাৰ কেউখন নাটৰ ভিতৰত মঞ্চোপযোগী স্বৰূপে 'জ্যোতি-ৰেখা' উত্তম।

আনাৰকলি, কুনাল-কাঞ্চন, বাণাদিল ('৫৮) তিনিওখন ১৯৫৮ চনত প্ৰকাশিত ঐতিহাসিক চুটি নাট। প্ৰতিখনেই অঙ্ক-বিভাগ-শূন্য ; আছে মাথোন দৃশ্য-বিভাগ ; প্ৰথম খনৰ দৃশ্য-সংখ্যা ছয়, দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় প্ৰতিখনৰে এক এক। কেৱল আঙ্গিকৰ পিনৰ পৰা চাব গ'লে, শেষৰ দুখন একাঙ্কিকা নহয় বুলিবৰ কাৰণ নাই, কিন্তু প্ৰথমখনত ভাবিবৰ থল আছে। কিয়নো, তেওঁৰ 'জ্যোতি-ৰেখা' খনো অষ্ট-দৃশ্য-সম্পন্ন অঙ্ক-বৰ্জিত নাট। গতিকে, অঙ্ক-বিভাগ নাথাকিলেই যদি একাঙ্কিকা বুলি ধৰা যায়, তেন্তে 'আনাৰকলি' আৰু 'জ্যোতি-ৰেখা' ও একাঙ্কিকা [এই বিষয়ে পৰৱৰ্ত্তী একাঙ্কিকা সম্বন্ধীয় আলোচনা দ্ৰষ্টব্য]।

পজিৰুদ্দিন আহমদৰ 'গুলেনাৰ' (১৯২৪), বিপিন শৰ্ম্মা বৰুৱাৰ 'মেৱাৰ সন্ধ্যা'

('৩৭) নামৰ নাট-দ্বয়ত 'আনাৰকলি'ৰ পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ-কাহিনী পাবলৈ আছে। দুয়োখনেই ৩য়-৪ৰ্থ দশকৰ মঞ্চ-সফল ৰসাল নাট। '৪০ চনৰ পাছত আমাৰ ৰঙ্গমঞ্চত স্বদেশপ্ৰেম-মূলক নাট আৰু সামাজিক নাটৰ চল উঠিল, একাঙ্কিকাৰ সংখ্যা বাঢ়ি আহিল আৰু অন্যান্য শ্ৰেণীৰ নাটবোৰৰ চাহিদা স্বাভাৱিকতে হ্ৰাস পালে। এনে এটা সময়তে সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাই তিনিখনকৈ ঐতিহাসিক চুটি নাট (বা একাঙ্কিকা) প্ৰকাশ কৰে। সেই কেইখন মঞ্চত কিমান দূৰ সফল হৈছিল জনা নাযায়; কিয়নো, চুটি নাটবোৰ সাধাৰণতে সভা-সমিতিত আবৃত্তি ৰূপেহে প্ৰদৰ্শন কৰা হয়, অথবা কেৱল পাঠ্যৈ ৰূপে স্থিতি লাভ কৰে। সি যি কি নহওক, তিনিওখন নাটৰে সাহিত্যিক মূল্য আছে। তিনিও খনেই কৰুণ-ৰসাত্মক। সুদূৰ ইৰাণ দেশৰ পৰা ভাৰত সম্ৰাট আকবৰৰ হেৰেমলৈ আশ্ৰয় বিচাৰি অহা ইৰাণী গাভৰু আনাৰ। সম্ৰাট-পুত্ৰ চেলিমে অন্তৰৰ গোপন কক্ষত আদৰি ললে তাইক, সম্ৰাট-বেগম মানবায়ে হিয়া-ভৰা মৰম জনালে। কিন্তু মানসিংহৰ কথামতে অচিন গাভৰুক গুপ্তচৰ আখ্যাৰে কলঙ্কিত কৰি সম্ৰাটে তাইৰ ওপৰত জীৱন্ত সমাধিৰ নিষ্ঠুৰ আদেশ ঘোষণা কৰাত, চেলিমৰ বুকুত শেলে বিন্ধিলে, নিৰাশ্ৰয়া গাভৰু বালিকাই চকুপানী টুকি টুকি আদেশ পালন কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল।

কুনাল-কাঞ্চন—অশোক-পুত্ৰ কুনাল আৰু কুনাল-পত্নী কাঞ্চনৰ মাজত হোৱা এক নাট্যিক ঘটনাৰ ওপৰত এই নাটখনৰ দেহ প্ৰতিষ্ঠিত। আধাৰ-গ্ৰন্থ 'Asoka, the Buddhist Emperor of India' (V. Smith), 'Asoka' (Dr. Radha Kumud Mukherjee) আৰু 'বুদ্ধবাণী' (ভিক্ষু শিলভদ্ৰ)। বিশ্বৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠা সুন্দৰী নৰ্ত্তকী তিষ্যৰক্ষিতা সম্ৰাট অশোকৰ দ্বিতীয়-পত্নী; সেই সূত্ৰে কুনালৰ মাহীমাক। কিন্তু সুন্দৰীয়ে তেওঁৰ অঙ্গে অঙ্গে বিকশিত যৌৱন আৰু কাম-কলুষিতা বাসনা লৈ কুনালৰ সৌন্দৰ্য্য-সৰোৱৰত বুৰ মাৰিবলৈ বিয়াকুল হৈ পৰিল। কুনাল কোনোমতেই সন্মত নোহোৱাত, তিষ্যৰক্ষিতাৰ ষড়যন্ত্ৰত ৰাজ-আদেশ জাৰি কৰাই কুনালৰ চকু দুটা কণা কৰা হ'ল। কণা হৈও, তেওঁ দিব্য দৃষ্টিৰে সকলো দেখে, অথচ তিষ্যই চকু থকা সত্বেও, একোকে নেদেখে—আধ্যাত্মিক ৰাজ্যৰ কথা। পুত্ৰৰ যোগেদি অশোকেও দিব্য জ্ঞান লভি বুদ্ধৰ শৰণাগত হ'ল। মাহীমাকৰ ষড়যন্ত্ৰত দৃষ্টিহীন হৈ পৰা কুনালৰ এই অলৌকিক-প্ৰায় ঐতিহাসিক ইতিবৃত্তই নাট্য কাহিনীৰ কেন্দ্ৰ। কাহিনী-ভাগত কৰুণ ৰসৰ পৰশ আছে, অথচ নাটখন কৰুণ-ৰসাত্মক নহৈ ভক্তি-ৰসাত্মক ৰূপেহে বিকাশ লাভ কৰিছে।

ৰাণাদিল—মোগল সম্ৰাট চাজাহানৰ পুত্ৰ দাৰাৰ তিনি গৰাকি বেগমৰ অন্যতমা আছিল ৰাজপুত নাৰী ৰাণাদিল। দাৰাৰ মৃত্যুত পতিপ্ৰাণা ৰাণাদিলে অশেষ নিকাৰ

ভুঞ্জি ঔৰংজেবৰ কামাগ্নিৰ পৰা আত্মৰক্ষা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰি, কৃপাণেৰে নিজৰ মুখ-মণ্ডল ক্ষত-বিক্ষত কৰি পেলালে। কামার্ত্ত ঔৰংজেব স্তব্ধ হ'ল। নাটখনত স্থান-কালৰ ঐক্য থকা বাবে দৃশ্য-বিভাগৰ প্ৰয়োজন হোৱা নাই; ইয়াৰ দ্বাৰা আধুনিক একাঙ্কিকাৰ অন্যতম আঙ্গিক লক্ষণ ৰক্ষিত হৈছে।

বনহংসী (খৃঃ ১৯৬১)—হেনৰিক ইব্‌চেনৰ 'The wild duck' (খৃঃ ১৮৮৪) নামৰ নাটখনৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ। অসমীয়া ঘৰুৱা পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে আৱশ্যক অনুসৰি কোনো কোনো ঠাইত মূল ৰচনা-ভাগৰ কম-বেছি সংযোগ-বিয়োগ, কোনো ঠাইত সাদৃশ্য-বৈসাদৃশ্য ঘটিছে, যেনে—

সাদৃশ্য—(১) দৃশ্য-বিহীন সমান অঙ্ক সংখ্যা (দুয়োখন পাঁচ-অঙ্কীয়া) (২) মূল বিষয়-বস্তুৰ অভেদ বা ঐক্য, যেনে, বীৰেন বৰুৱা (Ekdal) প্ৰথমতে মিলিটেৰী লেফ্‌টেনেণ্ট্‌ ("Army officer") আছিল; পিছত কাঠৰ ব্যৱসায়ত ধৰে। হেমেন (Hialmar)ৰ ব্যৱসায় ফটোগ্ৰাফ তোলা।

(৩) সৰহ অংশ ভাঙনি অনুৱাদ-মূলক; গতিকে মূল ৰচনাৰ সৈতে ভাৱৰ সমতা-সংৰক্ষণ।

বৈসাদৃশ্য—অসমীয়া পৰিৱেশৰ সৈতে সঙ্গতি সংৰক্ষণ-হেতু ঠাই-বিশেষে কিছুমান পৰিৱৰ্ত্তনো কৰা হৈছে; উদাহৰণ—

(১) চৰিত্ৰ-সমূহৰ নতুন নাম-ধাম, যেনে—Werle (ভীমশেখৰ বৰকাকতী), Gregars (গিৰিশেখৰ, তেওঁৰ ল'ৰা), Ekdal (বীৰেন বৰুৱা), Hialmar (হেমেন বৰুৱা, বীৰেনৰ ল'ৰা), Gina (মিনা, হেমেনৰ পত্নী), Hedvig (হেমী, তেওঁলোকৰ ছোৱালী, বয়স চৈধ্য বছৰ), Mrs. Sorby (সীমা চলিহা), Relling (ৰমেন কটকী)· Molvik (মহেন্দ্ৰ দাস), Petterson (পীতমল), Jensen (জয়মল) প্ৰভৃতি;

স্থান-পাত্ৰৰ নামান্তৰ, যেনে—Hoidal (হল্টু গাৰ্ড), Porter's wife (কাঞ্চী); (২) চাৰিত্ৰিক ৰচনসমূহত আৱশ্যক মতে পৰিৱৰ্ত্তন, যেনে, জয়মল-পীতমল (Jensen-Petterson)ৰ কথা বতৰাত—

Jensen—"It is true, what folks say, that they are—very good friends, eh ?

Petterson—Lord knows.

Jen—I have heard tell as he has been a lively customer in his day ......This is the first time I have heard as Mr. Werle had a son."

(অসমীয়া ভাঙনি)—

জয়—"ডেকা বয়সত হেনো আমাৰ ৰবকাকতী চেহাৰ……

পীত (অৰ্থপূৰ্ণ হাঁহিৰে)—হেৰৌ বন কৰ, বন কৰ, এদা বেপাৰীক জাহাজৰ খবৰ কেলৈ হেঁ৷ ?

জয়—নহয় কাইটি, দহজনে কয় বুলিহে………

পীত—একাঠি চৰা আছিলেই জানিবা, আমাৰনো কি ?

জয়—এইখন ঘৰতে বন কৰি কৰি তুমি চুলি পকালা। মোৰনো অহা কেইদিন হৈছে ? সেই সিদিনাহে সোমালো। কাম-কাজৰ আও-ভাওকে পোৱা নাই এখোন। হয় দেও, বুঢ়াৰ যে ল'ৰা এটা আছে, সেইটো কথাকে নেজানিছিলো নহয়।" (১ম অঃ)……

ওপৰৰ ভাঙনিখিনিলৈ মন কৰিলে দেখা যায়, কথাখিনি সহজবোধ্য কৰিবৰ বাবে, মূল ইংৰাজী বচনবোৰ অসমীয়া ঘৰুৱা মাত-কথাৰে বেছি বিস্তৃত আৰু মনোৰম কৰা হৈছে।

কোনো কোনো বস্তুবাহানিৰ নাম পৰ্য্যন্ত একেবাৰে বদলোৱা হৈছে, যেনে—

Gina—"Can you remember how much we paid for the butter to day ?

Hedvig—It was one crown sixty-five.

(অসমীয়া ভাঙনি)—

মীনা—আজি পাচলি কিমানৰ কিনিছিলা হেমী ?

হেমী—দুটকা পঁচিশ নয়া পয়চাৰ।   (২য় অঃ)

[এই কিতাপ ভাঙনিৰ সময়ত ভাৰতবৰ্ষত নয়া পইচাৰ প্ৰচলন আছিল]।

অইন ঠাইত—

Rclling—"The four or five Christmas-trees he has saved up are the same to him as the whole great fresh Hoildal forest."

ৰমেন—"সেই জোপোহা বোৰেই জানিবা তেওঁৰ মানত হুন্টুগাওঁ, কচুগাওঁ আৰু ভূটান পাহাৰৰ সেই অটব্য অৰণ্য" (৫ম অঃ)।

ইয়াত দিয়া 'হুন্টুগাওঁ, কচুগাওঁ আৰু ভূটান পাহাৰ' আদি প্ৰয়োগৰ উদ্দেশ্য অসমীয়া পৰিৱেশ-সৃষ্টি। সেইদৰেই অইন ঠাইত—'Tearing snow-storm'ৰ ভাঙনি কৰা হৈছে 'ইমান পুৱাই' ; অসমত তুষাৰ বৃষ্টি নাই বাবে এনে ভাঙনিহে স্থান-কাল-উপযোগী। এই একে কাৰণতে 'হেমী' ছোৱালীজনীক বহু ঠাইত "সোণজনী", "আৰবীজনী" বুলি মৰমী মাতেৰে অভিহিত কৰা হৈছে। কিন্তু কোনো কোনো ঠাইত দুই-এটা শব্দৰ অপপ্ৰয়োগো চকুত নপৰাকৈ থকা নাই, যেনে—

ইংৰাজী ভাববোধক অব্যয় "Hm"ৰ ভাঙনি "হুম্" (ইয়াত 'ওঁ' বা তেনে কিবা ভাববোধক অব্যয়হে বেছি ভাল হ'লহেঁতেন); সেইদৰে উচ্চাৰণ বা ধ্বনি অনুসৰি প্ৰয়োগ কৰা শব্দ—একো (একো), বেচ্চেৰা (বেচেৰা, বেচাৰা)।

মূল নাটখনৰ বৈশিষ্ট্য ইয়াৰ পদে পদে প্ৰতীক-ধৰ্মিতা, আদ্যোপান্ত প্ৰতীক-চিত্ৰ। বনহংসী (ৰাজহাঁহ) এজনীক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই প্ৰতীক, তথা বিষয়-বস্তু প্ৰতিষ্ঠিত। চাৰিত্ৰিক কাহিনী বহু বিষয়ত নাট্যকাৰ ইবচেনৰ জীৱন-কাহিনী—গিৰিশেখৰ (Gregers), ৰমেন (Relling), হেমেন (Hialmar)ৰ বচনত মূল নাট্যকাৰ জনৰ জীৱন-দৰ্শন নিহিত আৰু এয়ে হৈছে আদৰ্শ-অনুধাৱন ("The claim of the ideal")। এই প্ৰসঙ্গত তলত দিয়া মূল ইংৰাজীৰ অসমীয়া ভাঙনি ছোৱা তুলনীয়—

গিৰি—"বেচেৰা বীৰেন বৰুৱাই ডেকাকালতে তেওঁৰ আদৰ্শ ('Ideal') উপলব্ধিৰ কল্পনা জলাঞ্জলি দিব লগীয়া হ'ল।

ৰমেন—আদৰ্শ নুবুলি অলীক সপোন ("Lies") বুলি কওকচোন, বুজিবলৈ সহজ হব" (৫ম অঃ)।

গিৰিশেখৰ, হেমেন, হেমীৰ কাৰ্য্য আৰু চিন্তাধাৰাত বনহংসীৰ প্ৰভাৱ প্ৰচুৰ। হাঁহজনীক ডেউকা ভগা অৱস্থাত, কুকুৰে কামোৰ মাৰি ধৰি থকা অৱস্থাত, উদ্ধাৰ কৰা হৈছিল। তলৰ কথাখিনিত এই প্ৰতীক-ভাৱকণ সন্নিৱিষ্ট—

গিৰি—"দেখিছো তয়ো সেই বনৰীয়া হাঁহজনীৰ দৰেই।

হেমেন—মানে ?

গিৰি—তয়ো যেন হাঁহজনীৰ দৰে পানীত ডুব মাৰি তলিখনৰ জোং-জাবৰবোৰ আকোৰ-গোজালি দি ধৰি আছ।

হেমেন—তই দেউতা আৰু মোৰ জীৱনৰ চৰম বিপদটোৰ কথা কৈছ নে কি ?

গিৰি—হাঁহজনীৰ দৰে ঘুণীয়া নহলেও হেমেন, তই কিন্তু বিষাক্ত পিতনিত সোমাইছ" (৩য় অঃ)

হেমীয়ে তাইৰ গুৱনি আলফুল হাত দুখনিৰে অতি মৰমেৰে প্ৰতিপালন কৰি ডাঙৰ-দীঘল কৰা হাঁহজনীক গুলিয়াই মাৰিলে। মিনাৰ মৰম বিচাৰি তাই নিজৰ আটাইতকৈ মৰমৰ বস্তুটো ত্যাগ কৰিলে। হাঁহ-গুলিওৱা পিস্তলৰ গুলি উলটি আহি তাইৰ বুকুত লাগিল আৰু তাইবো মৃত্যু হ'ল। নাট্যকাৰৰ ভাষাত এই মৃত্যুও প্ৰতীক-ধৰ্মী ; ইয়াত আছে "বননিৰ প্ৰতিশোধ, অৰণ্যৰ প্ৰতিশোধ"। আজলী সুন্দৰী হেমীৰ অকাল আকস্মিক কৰুণ মৃত্যুত মিনাই বিনায়, হেমেনে বিনায়। মাক-বাপেকক এই মৃত্যুৱে শিকনি দিলে শক্তি সংগ্ৰহ কৰিবলৈ, ক্ষুদ্ৰ দুৰ্বল মনৰ সঙ্কীৰ্ণতা মলিনতা আঁতৰাই মহত্তৰ জীৱনৰ সন্ধান লবলৈ।

যেই কোনো কিতাপৰ হুবহু অনুবাদ অসম্ভৱ নহলেও কষ্টসাধ্য ; নাট্য-সাহিত্য ক্ষেত্ৰত এখন দেশৰ নাট্যিক ভাব-ভঙ্গিমা উপাদান সমূহ অইন এখন দেশত সহজে খাপ নাযায়। এনে ক্ষেত্ৰত স্পষ্ট অনুবাদ কৰিব পাৰিলেও, সি সিদ্ধান্ত কামত নাহে। ইব্‌চেনৰ মূল নাটখন ফ্ৰাঞ্চ ভাষাৰ ; Mrs. F. E. Archer-কৃত ইংৰাজী অনুবাদখনৰহে 'বনহংসী' অসমীয়া ভাঙনি। এই তৃতীয় ৰূপান্তৰিত অৱস্থাত অসমীয়া ভাঙনিয়ে মূল নাটখনৰ সাৰমৰ্ম কিমানখিনি ৰক্ষা কৰিব পাৰিছে, স্বাভাৱিকতে সন্দেহ হয়। 'ভ্ৰমৰঙ্গ' (১৮৮৭-৮৯), 'চন্দ্ৰাৱলী' (১৯০৭)কে আদি কৰি কেবাখনো চেক্‌স্‌পিয়েৰৰ নাটৰ অসমীয়া ভাঙনি আমাৰ সাহিত্যত আগতে ওলাই গৈছে। এইবোৰ সম্পূৰ্ণ ভাবানুবাদ বা অভিযোজনা (adaptation)। 'বনহংসী'-লেখকৰ ভাষাতো 'বনহংসী' "অভিযোজনা" ; কিন্তু প্ৰকৃততে ইয়াৰ সৰহ ভাগ অনুবাদহে। অসমীয়াত মৌলিক প্ৰতীক-ধৰ্মী নাট কেবাখনো আছে ; ইয়াৰ ভিতৰত একমাত্ৰ বৰদলৈ-দ্বয়ৰ 'বাসন্তীৰ অভিষেক' (১৯৩০), 'লুইত কোঁৱৰ' ('৩০), 'সুৰ-বিজয়' ('৩৪)ত বাদে বাকীবোৰ প্ৰায় মঞ্চ-সফল নহয় ; বৰদলৈ-দ্বয়ৰ তিনিওখন নাটেই মঞ্চ-সফল অৰ্থাৎ সৰ্বজনপ্ৰিয়। কাৰণ, প্ৰতীক-ধৰ্মী হলেও নাটকেইখন সঙ্গীত-বহুল। গতিকে দুৰ্বোধ্য প্ৰতীকৰ মৰ্ম-ৰহস্য উদ্‌ঘাটনৰ বাবে দৰ্শক বা পাঠকৰ গভীৰ মনোনিৱেশৰ প্ৰয়োজন নাই। বচন-ভাগ নাম মাত্ৰ আৰু তাক বাদ দিলেও কেৱল সঙ্গীত মাধ্যমতেই নাট্যৰস উপভোগ্য হব পাৰে। 'বনহংসী' সঙ্গীত-বিহীন, হাস্য-ৰস-বিহীন। ইয়াৰ তত্ত্বাৰ্থবোধৰ বাবে গভীৰ চিন্তা, একনিৱিষ্ট মনোনিৱেশৰ আৱশ্যক। জনসাধাৰণে মঞ্চত ইয়াৰ অভিনয় কিমান দূৰ উপভোগ কৰিব পাৰিব সন্দেহ হয়, কিন্তু সাহিত্য-স্বৰূপে অসমীয়া অনুকৃত নাট্যাৱলীৰ বেদীত ই এক উৎকৃষ্ট অৱদান।

বৰুৱাৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ—১। নাটবোৰত অঙ্কৰ মাজত দৃশ্য-বিভাজন-ৰীতি তেওঁ প্ৰায়েই বৰ্জন কৰিছে। প্ৰকৃততে তেওঁৰ একো একোটা নাট্য-বিভাগ একো একোটা পৰিস্থিতি মাত্ৰ। 'জ্যোতি-ৰেখা'ৰ 'বিৰতি'ত কথা-ছবি-শৈলী অনুমেয়।

২। তেওঁৰ প্ৰতিটো বিভাগৰ সমাপ্তি প্ৰায়েই উত্তেজনাপূৰ্ণ, ৰোমাঞ্চকৰ অথবা বিভীষিকাময়।

৩। আদৰ্শ চৰিত্ৰসৃষ্টি তেওঁৰ অন্যতম উদ্দেশ্য। ['কমনাৰ মৃত্যু'ত জয়া, 'জ্যোতি-ৰেখা'ত জ্যোতি আৰু ৰেখা, 'কুনাল-কাঞ্চন'ত কুনাল, 'বাণাদিত্য'ত বাণাদিত্য আদৰ্শ চৰিত্ৰ]।

আদৰ্শৰক্ষা-হেতু তেওঁৰ চৰিত্ৰই হাজাৰ দুখ-দুৰ্গতি ভুগে, লাঞ্চনা-গঞ্জনা সহ্য কৰে ;

তথাপিতো আদৰ্শ ত্যাগ নকৰে, লক্ষ্যভ্ৰষ্ট নহয়। [জ্যোতিয়ে চৰ্কাৰী চাকৰি পৰ্য্যন্ত এৰিলে, তথাপিও বৃটিছৰ দাসত্বত নাথাকিল ; কুনালে নিজৰ চকু নিজে নষ্ট কৰি চিৰদিনলৈ অন্ধ হ'ল, তথাপিও ৰমণীৰ ৰূপ-যৌৱন ভোগ নকৰিলে ; ৰাণাদিলে কৃপাণেৰে নিজৰ মুখ-মণ্ডল ক্ষত-বিক্ষত কৰি বিকৃতাকাৰ হ'ল, তথাপিও ভ্ৰষ্টাচাৰিণী নহ'ল]।

৪। করুণ-ৰসান্ত নহলেও, তেওঁৰ প্ৰায়বোৰ নাট করুণ-ৰসাত্মক। তাত হাস্যৰসৰ স্থান একেবাৰে শূন্য-প্ৰায়।

এই করুণ ৰসৰ আলম্বন প্ৰায় সকলো কাহিনীতে তেওঁৰ চৰিত্ৰ-বিশেষৰ আদৰ্শ-নীতিৰ কষটি শিল ; অইন কি, তেওঁৰ ৰূপান্তৰিত 'বনহংসী'ও এই শ্ৰেণীৰ নাটহে, য'ত আছে মাথোন আদৰ্শৰ অনুধাৱন আৰু করুণ ৰসৰ পৰিস্ৰৱণ।

তেওঁৰ কাহিনী প্ৰায়েই সংক্ষিপ্ত আৰু সংযত। সেইদৰে পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ সংখ্যাও সংযত। অতিৰিক্ত পাত্ৰ-পাত্ৰী, অযথা বাক্যালাপ প্ৰায় নাই বুলিব পাৰি।

সুদীৰ্ঘ আৰু সঘন মঞ্চ-নিৰ্দেশসমূহে তেওঁৰ নাট্যাৱলীত পাশ্চাত্য প্ৰভাৱৰ (বিশেষকৈ ইব্‌চেন, শ্ব প্ৰভৃতিৰ) সূচনা কৰে।

সুৰেশ গোস্বামী

কণুমী (১৯৪৬) শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ-মাধৱ ('৫৯)

সুৰেশ গোস্বামী নৃত্য-গীত-বিশাৰদ, অসমৰ অন্যতম খ্যাতনামা সুকুমাৰ কলাসেৱী। অন্যান্য ৰচনাৰ উপৰিও, এই নাট দুখনিয়ে তেওঁৰ নাট্যশৈলীৰো কিঞ্চিৎ পৰিচয় দাঙি ধৰিছে।

১৯৪০ চনৰ আগত পাশ্চাত্য নাট্যকাৰ সকলৰ ভিতৰত চেক্‌স্‌পিয়েৰৰ নাট্যাৱলীয়ে অসমীয়া নাট্যশিল্পীৰ মন যিদৰে আকৰ্ষণ কৰিছিল, '৪০ চনৰ পাছত সেই ঠাই অধিকাৰ কৰিলে ইব্‌চেন, বাৰ্ণাড্‌ শ্ব প্ৰভৃতি নাট্যকাৰসৰে। 'কণুমী'ৰ জন্মও, নাট্যকাৰৰ নিজৰ ভাষাত "ইব্‌চেনৰ গল্পসম্ভাৰ লৈয়েই।" বিষয়-বস্তুৰ মূলাধাৰ আবৰ-ডফলা জনজাতীয় লোকাচাৰ, লৌকিক সম্প্ৰীতি, বিৱাহ-মিলনৰ বিচিত্ৰ নৈসৰ্গিক চিত্ৰ। নাটখন পঞ্চাঙ্ক আৰু সামাজিক। মবকং চেলেকৰ অধিপতি অমৰণৰ তোলনীয়া জী কণুমীক কেন্দ্ৰ কৰি গতানুগতিক ৰীতিত কাল্পনিক প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ অঙ্কিত হৈছে দুজন আবৰ ডেকাক লৈ—মুৰল আৰু গৰণ। জনজাতীয় সামাজিক প্ৰথা অনুসৰি যেয়ে ভালুক এটা মাৰি, বীৰত্বৰ পৰিচয় দিব পাৰিব, সেয়ে কণুমীক লাভ কৰিব পাৰিব। মুৰলে ভালুক মাৰি গাভৰুৰ পাণি-প্ৰাৰ্থী হ'ল, কিন্ত

অকস্মাতে ছেগ চাই গৱণে মুৰলৰ ভাও লৈ সুন্দৰীক হৰণ কৰি লৈ ঘৰ পোৱালেগৈ। উভয় পক্ষৰ মাজত সংঘাতৰ সৃষ্টি হ'ল। কণমী-গৱণৰ সংসাৰ চলিল সঁচা, কিন্তু প্ৰকৃত প্ৰেমিকাই প্ৰেমিকক নাপাহৰে। বহুদিন পিছত হলেও, কণমীয়ে গৱণক এদিন কয়, "ছল কৰি মোক তই বিয়া কৰালি……সেইদিনা সকলো পাহৰি যাম যিদিনা মুৰলক তই মাৰিবি" (৪ৰ্থ অঃ ২য় দৃঃ)। কিন্তু সেই কাৰ্য্য গৱণৰ দ্বাৰা সিদ্ধ নোহোৱাত, কণমীয়ে নিজেই মুৰলক শৰাঘাত কৰি নিহত কৰে আৰু নিজেও পৰ্বতৰ পৰা জাপ মাৰি আত্মঘাতী হৈ প্ৰকৃত প্ৰেমৰ পৰিচয় দিয়ে। নাটখন করুণৰসাত্ম। মূল নাট্যকাৰ ইব্‌চেনৰ নাট্যাৱলীৰ বৈশিষ্ট্য ইয়াৰ প্ৰতীক ধৰ্মিতা। 'কণমী'তো দুই-এটা প্ৰতীকৰ প্ৰয়োগ আছে, যেনে বসন্তৰ প্ৰতীক কুলীচৰাইৰ 'কু-উ কু-উ' ধ্বনি, মিলন-মাধুৰী-সূচক শুভ মাঙ্গল্যৰ প্ৰতীক পাৰ চৰাইৰ মাত, পৰঘুমা চৰাইৰ মাত। অৱশ্যে ইব্‌চেনৰ 'The wild duck' (অসমীয়া ভাঙনি 'বনহংসী')ৰ সদৃশ এইবোৰ প্ৰতীক মুখ্য বা ব্যাপক নহয়, গৌণ। প্ৰকাশৰ লগে লগে 'কণমী'ক ৰূপালী পৰ্দাতো তোলা হৈছিল।

শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰ-মাধৱ—হাতী মাৰি ভুকুকাত ভৰোৱাৰ দৰে শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ প্ৰায় ছকুৰি বছৰীয়া জীৱন-চৰিত চাৰি-অঙ্কীয়া নাট 'শ্ৰীমন্ত শ্ৰীশঙ্কৰ-মাধৱ'ত সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে। মহাপুৰুষ ৰূপে তেওঁৰ জীৱন-সংক্ৰান্ত অলৌকিক বৰ্ণনা সমূহ যথাসম্ভৱ বাদ দি বাস্তৱ আৰু তথ্যমূলক কথা-সম্ভাৰেৰে নাটখনি প্ৰায় তথ্য-চিত্ৰ-সদৃশ কৰা হৈছে, যেনে—প্ৰায় বাইশ বছৰ বয়সত শঙ্কৰদেৱৰ "ডেকাগিৰি" পদত অভিষেক, কছাৰীৰ দৌৰাত্ম্যত ভূঞাসকলৰ অচল অৱস্থা, মহাপুৰুষৰ প্ৰথম তীৰ্থযাত্ৰা আৰু বিভিন্ন ঠাইত অৱস্থান (১ম অঃ); অসমত নানা দিশৰ পৰা শঙ্কৰৰ বিৰুদ্ধে দুৰ্ঘোৰ অভিযোগ, ব্ৰাহ্মণ সকলৰ অপমান, বহুলোকৰ মহাপুৰুষৰ ওচৰত শৰণ-গ্ৰহণ, বৰদোৱা থানত 'চিহ্ন-যাত্ৰা' ভাওনা, আহোম ৰাজ-চ'ৰালৈ শঙ্কৰ-বিৰোধী দল প্ৰেৰণ (২য় অঃ); মাধৱদেৱৰ শৰণ-গ্ৰহণ, আহোম-কছাৰী-ৰণত নিৰ্য্যাতিত মাধৱ; শঙ্কৰৰ সদলবলে পলায়ন (৩য় অঃ); বিভিন্ন পুথি ৰচনা, দ্বিতীয়বাৰ তীৰ্থযাত্ৰা, নৰনাৰায়ণ ৰজাৰ বন্দীশালত শঙ্কৰ-ভক্তৰ ওপৰত কঠোৰ শাস্তিবিধান, ৰাজ-দৰবাৰত শঙ্কৰদেৱৰ ৰচনাৰ তাৎপৰ্য্য ব্যাখ্যা, শঙ্কৰী মতৰ সমৰ্থন, ভেলাডোঙা সত্ৰত মহাপুৰুষৰ মহাপ্ৰয়াণ (শেষাঙ্ক)।

নাটখনত শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ জীৱনবৃত্ত প্ৰায় একুৰি দুবছৰৰ পৰা ছকুৰি বছৰ পৰ্য্যন্ত সন্নিৱিষ্ট হোৱা গতিকে, অভিনয়ৰ কালৰ পৰা ভালেমান অসঙ্গতি আৰু অস্বাভাৱিকতা আছি পৰে আৰু ই অপৰিহাৰ্য্য। মহাপুৰুষৰ বহুমুখী কাৰ্য্যাৱলী এনেয়ে নাটকীয়; তাকে পুনু বেছি সৰবৰহী কৰিবলৈ ঠায়ে ঠায়ে দুই-চাৰিটা নাট্যিক উপাদান সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে, যেনে—

(ক) **আকস্মিকতা-প্ৰণালী**—'ডেকাগীৰি' পদত অভিষেক-উৎসৱৰ মাজতে কছাৰীৰ আক্ৰমণত জুকলা হোৱা এজাক মানুহৰ আকস্মিক প্ৰৱেশ আৰু আশ্ৰয়-ভিক্ষা (১ম অঃ)।

অৱৰুদ্ধ মাধৱদেৱৰ বিষয় লৈ শঙ্কৰ-প্ৰমুখ্যে ভক্তগণ চিন্তান্বিষ্ট হোৱাত মাধৱদেৱৰ আকস্মিক আবিৰ্ভাৱ (৩য় অঃ)।

আদৰ্শ-ৰক্ষাৰ হেতু অকস্মাতে শঙ্কৰদেৱৰ দ্বাৰা ব্যাসকলাইক "সৰ্ববিষয়তে বৰ্জন", জগতানন্দক ছমাহলৈ ত্যাগ (শেষাঙ্ক)।

(খ) **ৰসবৰ্দ্ধন-প্ৰণালী**—তিৰহুত প্ৰদেশৰ পৰা অহা জগদীশ ভট্টাচাৰ্য্যৰ সম্বৰ্দ্ধনা উপলক্ষে দুৰ্গাবৰী গীত, নটুৱা নাচ আৰু 'চিহ্ন-যাত্ৰা' প্ৰভৃতি প্ৰদৰ্শন (২য় অঃ)।

শঙ্কৰ-ভক্ত নাৰায়ণ ঠাকুৰ আৰু গকুলচান্দৰ ওপৰত নৃশংস শাস্তি বিধানৰ গা-শিয়ঁৰি উঠা দৃশ্য (শেষাঙ্ক)।

আৱশ্যক অনুসৰি সংস্কৃত শ্লোক আবৃত্তি, কীৰ্ত্তন-ভটিমা-পাঠ, বৰগীতৰ সুমঙ্গল সুৰধ্বনি শ্ৰৱণৰ ব্যৱস্থা ;

ঠাই-বিশেষে বিপক্ষ দলৰ আক্ৰমণ সঙ্কেত, পলৰীয়াৰ আৰ্ত্তনাদ, উৎপীড়িতৰ করুণ ক্ৰন্দন, শঙ্কৰদেৱৰ জয়ধ্বনি, নেপথ্য-ভাষণ প্ৰভৃতিৰ ব্যৱস্থা।

চৰিত-মূলক এই নাটখনি আঙ্গিকৰ ফালৰ পৰা আধুনিক আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ সৈতে অমিল হলেও, ভাষা বিষয়ত ই এটা বৈশিষ্ট্য দেখুৱাইছে, যেনে—"আপোনাক সৰ্ববিষয়তে আমা সবে আজি হুন্তে বৰ্জন কৰা হল", "আমি দুবাৰ তীৰ্থ কৰা হৈছিল", "ওঁকাৰ, বেদ, উপনিষদৰ উচ্চ দৰ্শন সৃষ্টি কৰোতা ত্যাগী ব্ৰাহ্মণসবৰ প্ৰতি আমাৰ জীৱন ভৰি দ্বেষ্য তিলাৰ্দ্ধও নাই। বিদায়ৰ পূৰ্বে সৰল চিত্তেৰে আমাৰ অন্তৰৰ এই ভাৱ ব্যক্ত কৰা হৈছে।"—এনে ভাষা অসমৰ সত্ৰ-সংহতিত সচৰাচৰতে প্ৰচলিত ভকতীয়া ঠাঁচৰ ভাষা আৰু ই পূত-পৱিত্ৰ প্ৰাচীন ভকতীয়া পৰিৱেশ অটুত ৰখাত ভালেখিনি সহায় কৰিছে।

মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ জীৱনী-মূলক নাট ইয়াৰ আগতে ৰচনা হৈছিল (১) কেশৱকান্তৰ 'শঙ্কৰদেৱৰ জন্ম-যাত্ৰা' (ষোড়শ শতিকা) ; এইখন অঙ্কীয়া নাট আৰু ইয়াত শঙ্কৰদেৱক সাক্ষাৎ শ্ৰীকৃষ্ণৰূপে ৰূপায়িত কৰা হৈছে (২) দেৱানন্দ ভৰালিৰ* 'শ্ৰীমন্ত-শঙ্কৰ' ; (৩) দৈৱ তালুকদাৰৰ 'অসম প্ৰতিভা' ; (৪) গিৰিকান্ত মহন্তৰ 'শ্ৰীশ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ জন্মযাত্ৰা নাট' (১৯৪৯) ; এইখনো অঙ্কীয়া নাট-সদৃশ। (৫) ললিত বৰবৰুৱাৰ 'কৃষ্ণ শঙ্কৰ গুৰুৰ জন্মযাত্ৰা' (১৯৫৬)। ভৰালি আৰু তালুকদাৰৰ

* সচৰাচৰতে লিখা 'ভৰালী' শব্দৰ বানান দেৱানন্দৰ লেখনীত 'ভৰালি'।

নাট দুখন আধুনিক ৰীতিৰ। তালুকদাৰৰ নাট দুষ্প্ৰাপ্য হোৱা গতিকে তাৰ বিষয়ে সবিশেষ একো জনা নাযায়। ভবালিৰ নাটৰ বিষয়-বস্তু গোস্বামীৰ নাটৰ সৈতে কোনো কোনো বিষয়ত অভিন্ন, কিন্তু গোস্বামীৰ নাটৰ ভাষাগত বৈশিষ্ট্য ভবালিৰ নাটত নাই, আৰু সেয়ে দুয়োখনকে দুটা সুকীয়া নিজস্ব মাৰ্গত স্থাপন কৰিছে।

যুগল দাস

'১৮৫৭' (১৯৬২) মীৰাবাঈ ('৬৪)

অপ্ৰকাশিত, অথচ, গুৱাহাটী জিলা পুথি-ভঁৰালত অভিনীত নাট—দৃষ্টি (১৯৬০), মেদেলুৱা ('৬৬), কাঠফুলা ('৬৭);

খ্যাতনামা ৰূপদক্ষ শিল্পী যুগল দাসে কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা বি-এচ্ চি বি-টি উপাধি লৈ প্ৰথমতে কেইবছৰমান চৰ্কাৰী হাইস্কুলত শিক্ষকতা কৰে। তাৰ পৰা চৰ্কাৰী যোগান বিভাগলৈ বদলি হয়; পিছত চৰ্কাৰী প্ৰচাৰ-বিভাগৰ অন্যতম মুখ্য কৰ্মচাৰী ৰূপে নিযুক্ত হয়। নিজ যোগ্যতা, কাৰ্য্যকুশলতা আৰু কামত ঐকান্তিকতা হেতুকে তেওঁ যেতিয়াই য'তে কি নাথাকক, সমূহ বাইজৰ মাজৰ এজন হৈ সকলোকে আপোন কৰি লয়। চিত্ৰকলা-নাট্যকলা আদি কৰি সমগ্ৰ সুকুমাৰ কলা-কৃষ্টিৰ জগতখনৰ সৈতে তেওঁৰ কোনো দিনেই এৰা-এৰি হোৱা নাই, ওৰে দিন ওৰে নিশা এনেবোৰ বাজছৰা কামত একেৰাহে একাণপতীয়াকৈ লাগি থাকিব পৰা মানুহ কেইজন? দহজনৰ উপকাৰ সাধনৰ যোগেদি আত্মভোলা হৈ মহানন্দে দিন কটায়। নিতে-ৰভিয়াল ৰংমন এই মানুহজনৰ অইন এটা পৰিচয় তেওঁৰ ওঠ-ৰঙা মুখখনিত সততে ওফন্দি থকা তামোলৰ মোকোৰাটো, সেয়ে নহলে, হাঁহিৰ মোকোৰা এটা। বচনত বক্ৰ-গহীন এই মানুহজনে আদ্‌বয়সতো গজলীয়া ডেকাৰ সেউজীয়া অন্তৰ এখনি লৈ চিৰানন্দ যৌৱনৰ জয়-গান গাই, হাজাৰ জনক প্ৰেৰণা যোগায়। দাস কেৱল শিল্পীয়েই নহয়, সাহিত্যিকো। তাহানি উজান বয়সত তেওঁ 'ভ্ৰান্তি-ভেদ', 'সমাজ-সংৰক্ষণ' আদি গল্প লিখিছিল। ক্ৰমান্বয়ে দুই-এখনকৈ নাট লিখিবলৈও লয়। ওপৰত উল্লিখিত নাটবোৰলৈ মন কৰিলে দেখা যায়, তেওঁ ঐতিহাসিক নাটেৰে নাট-ৰচনাৰ পাতনি মেলি লাহে-ধীৰে অন্যান্য শ্ৰেণীৰ নাটতো হাত দিছে।

'১৮৫৭'—নটা 'পৰিস্থিতি'ত বিভক্ত অঙ্ক-দৃশ্য-বিহীন ই এখনি ঐতিহাসিক নাট। ৰচনাৰ প্ৰথম উদ্দেশ্য চিপাহী-বিদ্ৰোহৰ গৌৰৱণ। ১৮৫৭ চনৰ ভাৰত-বিখ্যাত চিপাহী-বিদ্ৰোহৰ গৌৰৱণ-স্বৰূপে ১৯৫৭ চনত সমগ্ৰ ভাৰতত বিদ্ৰোহৰ

শতবাৰ্ষিকী উৎসৱ পালন কৰা হয়। উৎসৱ উপলক্ষে ঠায়ে ঠায়ে নাট-অভিনয়ো কৰা হৈছিল। নগাওঁৰ 'ইউনাইটেড্ আৰ্টিষ্ট এচোছিয়েচন'ৰ উদ্যোগত উৎসৱ পালন উপলক্ষে অভিনয়ৰ বাবে সময়োপযোগী নাট এখনৰ আৱশ্যক হোৱাত, দাসে এই নাটখন লিখি ৰাইজৰ আহ্বান ৰক্ষা কৰে আৰু নিৰ্দিষ্ট দিনত ইয়াৰ অভিনয় হয়। ৰচনাৰ আধাৰ-গ্ৰন্থ সৰ্বাকাৰৰ '১৮৫৭', বেণুধৰ শৰ্মাৰ 'মণিৰাম দেৱান' আৰু সুকুমাৰ ৰায়ৰ 'ভাৰতবৰ্ষের স্বাধীনতা যুদ্ধের ইতিহাস'।

সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ৰচিত এই নাটখনত চিপাহী-বিদ্ৰোহৰ অন্তৰালত আছে মোগল সাম্ৰাজ্য হেন বিশাল সাম্ৰাজ্য এখনৰ পতনৰ মূল হেতু; দেশীয় ৰাজ-ৰাজোৱান সকলৰ শক্তি-সামৰ্থ্যৰ এটি চকুচকীয়া উজ্জ্বল চিত্ৰ। সেই সময়ত ম'হতকৈ শিং চৰা হোৱাৰ দৰে, (দ্বিতীয়) বাহাদুৰচাহ-সদৃশ এজন দুৰ্বল ৰজাই ভাৰতৰ দৰে মহাদেশ-সদৃশ দেশ এখনৰ শাসন-ভাৰ বহন কৰি থকাটো, ভালুকৰ সাঙ্গী লৈ থকা যেন হ'ল। পেছোৱাৰ দত্তক পুত্ৰ নানাচাহাবে বৃটিছ শাসন-নীতিৰ বিৰুদ্ধে মাভৈ নিনাদে সমগ্ৰ ভাৰতত জাগৰণী গীত গালে; ঝান্সীৰ ৰাণী লক্ষ্মীবাঈ প্ৰমুখ্যে বীৰাঙ্গনা সৱেও সমুখ সংগ্ৰামত যোগ দিবলৈ প্ৰতিজ্ঞাবদ্ধ হৈ দিল্লী অভিমুখে ৰাওনা কৰিলে। তুৰস্ক, পাৰস্য, আফগানিস্থান আদি ভাৰতৰ বাহিৰৰ দেশ-সমূহেও ফিৰিঙিৰ বিৰুদ্ধে জাগি চল পাই বল দিলে। এই বিদ্ৰোহৰ অগ্নি-শিখাই পূব প্ৰান্তত অৱস্থিত অসমকো চুলেহি। ইন্ধন যোগালে স্বাধীনতাৰ ফিৰিঙটি মণিৰাম দেৱান, পিয়লি ফুকন প্ৰভৃতি দেশ-প্ৰাণ এমুঠি অসমীয়াই। বিদ্ৰোহৰ অভিযোগত মণিৰামক চৰ্কাৰৰ অধীনত নজৰ বন্দীৰূপে ৰখা হল, বাহাদুৰ চাহক ব্ৰহ্মদেশলৈ নিৰ্বাসিত কৰা হ'ল।

ইতিহাসৰ ভাৰাক্ৰান্ত কাহিনী-ভাগক মঞ্চোপযোগী কৰি অতি চমু আৰু সীমিত নাট্য-বেহুৰ মাজত স্থাপন কৰাত নাট্যকাৰ সফল হৈছে। প্ৰথম তিনটা 'পৰিস্থিতি'ত আছে বিদ্ৰোহ-অগনিত বা দিবলৈ আগবাঢ়ি অহা ফকিৰ-সন্যাসীৰ দল-সংগঠন আৰু নানাচাহাবৰ পৰামৰ্শত লক্ষ্মীবাঈ প্ৰমুখ্যে ভাৰতৰ নেতৃস্থানীয় বীৰ-বীৰাঙ্গনাসৱৰ সংগ্ৰামৰ বিপুল আঁচনি; এই ক্ষেত্ৰত মণিৰামৰ যোগাযোগ; বৃটিছৰ সামৰিক আইন জাৰি কৰাৰ বিষম বাতৰি। এইখিনিলৈকে নাট্যদেহৰ 'আৰম্ভ' বা 'মুখ'। ৪ৰ্থ 'পৰিস্থিতি'ৰ পৰা ৮ম পৰ্য্যন্ত বিগ্ৰহ-সংক্ৰান্ত আঁচনিবোৰৰ কাৰ্য্যত পৰিণতি-লাভ—দুৰ্বলমতি ভীৰু বাদচাহ বাহাদুৰচাহৰ প্ৰতি জিন্নতৰ উত্তেজনাপূৰ্ণ উতলা বাণীত বাদচাহৰ মানসিক পৰিৱৰ্তন, ইংৰাজৰ ছাউনিত ভিখাৰিণী-বেশত আজিজানৰ প্ৰৱেশ আৰু গোপন বাতৰি সংগ্ৰহ, নানাচাহাবৰ ইংৰাজ বিষয়া মিঃ টড্ আৰু ইংৰাজ সৈন্যাধ্যক্ষ আদিৰ কৰ্মতৎপৰতা, কলিকতাত

লাটু বাবুৰ ঘৰত মণিৰামৰ অৱস্থান আৰু অসমলৈ গুপ্ত পত্ৰ-প্ৰেৰণ, বাদচাহৰ সমুখত ইলাহী ৰূপহীৰ ৰূপৰ পোহাৰ আৰু পোহাৰৰ আঁৰত ষড়যন্ত্ৰৰ মাৰণাস্ত্ৰ। এই খিনিলৈকে নাট্যদেহৰ 'গৰ্ভ' আৰু প্ৰাৰব্ধ কাৰ্য্যৰ প্ৰাপ্ত্যাশাৰ ৰেখণি। ৯ম বা শেষ 'পৰিস্থিতি'ত ফিৰিঙ্গীৰ হাতত জিন্নত আৰু বাহাদুৰৰ শিশুপুত্ৰ-দ্বয়ৰ আটক, ইলাহীৰ গুপ্ত ষড়যন্ত্ৰৰ ৰহস্য-ভেদ, বাদচাহৰ কিংকৰ্ত্তব্য-বিমূঢ়তা— ইয়াতেই নাটকীয় আকস্মিকতা, কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি।

নাটখনৰ নায়ক নানাচাহাবৰ চৰিত্ৰত আছে দেশসেৱাৰ উৎকট প্ৰেৰণা আৰু মন্ত্ৰণা-শক্তিৰ অদ্ভুত মহিমা। ১ম 'পৰিস্থিতি'তেই তেওঁ ইংৰাজ বিষয়া মিঃ টডৰ আগত "তোমালোকক চুকত থাকি বুকুত কামোৰ মাৰিবলৈ দিয়া নহব" বুলি যিৰাৰ ভীষ্ম-প্ৰতিজ্ঞা শ্ৰৱণ কৰালে, সেয়ে ভাৰতৰ এমূৰৰ পৰা অইন মূৰলৈ বিদ্ৰোহৰ বীজ কঢ়িয়াই বিৰাট্ আঁচনি কাৰ্য্যকৰী কৰাত পাশুপাত অস্ত্ৰৰূপে ক্ৰিয়া কৰিলে। বাহাদুৰচাহ দুৰ্বল, ভীৰু, চঞ্চল। বিদ্ৰোহ-সংক্ৰান্ত বিষয়ত তেওঁৰ বাদচাহী মনটোও যেতিয়া দুৰ্বল হৈ পৰিল, তেতিয়া একমাত্ৰ জিন্নত আৰু আজিমুল্লাৰ বুজনিত তাৰ পৰিৱৰ্ত্তন ঘটিল ; তেওঁ ক'লে—"মই এই যুদ্ধত প্ৰজাক সকলো প্ৰকাৰে পৰিচালনা কৰিম। আজিৰ পৰা মই হিন্দুস্থানৰ পাৎচাহ নহওঁ, মই এজন আজ্ঞাবাহী প্ৰজামাত্ৰ" (৪ৰ্থ পঃ)। ইপিনে ৰূপহী ইলাহীৰ লাহবিলাহত তেওঁৰ আদহীয়া বাদচাহী মনটোও পিছলি যায় আৰু "ইলাহী, তুমি মোৰ কত জনমৰ দোষ্ট" বুলি গাভৰুক সাৱটি ধৰে। ফিৰিঙ্গী 'কমাণ্ডাৰ'ৰ হাতত যেতিয়া বন্দী হয় আৰু তেওঁলোকৰ মুখৰ পৰা শুনে যে, তেওঁক ব্ৰহ্মদেশত নিৰ্বাসিত কৰি ৰখা হব, কাপুৰুষটোৰ দৰে তেওঁৰ মুখত মাথোন ওলাল "দোহাই চাহাব, মোক হিন্দুস্থানৰ ভিতৰতে যি খুচি তাকে কৰা, এই বুঢ়াক এই খিনি মেহেৰবাণী কৰা চাহাব" (৯ম পঃ)। "দিল্লীশ্বৰো ৱা জগদীশ্বৰো ৱা" বাদচাহ এজনৰ পক্ষে ইয়াতকৈ অধিক কাপুৰুষালি আৰু কি হব পাৰে! ছদ্মবেশিনী ইলাহীৰ ষড়যন্ত্ৰৰ আকস্মিক ৰহস্য-ভেদ, ফিৰিঙ্গীৰ দ্বাৰা বাদচাহৰ শিশু-পুত্ৰ-দ্বয়ৰ নিষ্ঠুৰ অপহৰণ, অৱশেষত হৃতৰস্ব বাহাদুৰৰ 'আজান'-ৰূপী অৰণ্য-ৰোদন—এই কেইটা চিত্ৰই নাটখনিক কৰুণ ৰসান্ত কৰিলে। বীৰ ৰসত প্ৰাৰব্ধ কাৰ্য্য-কাহিনী-সমূহৰ কৰুণ সামৰণি পৰিল। ফিৰিঙ্গী চাহাব-চৰিত্ৰকেইটা দম্ভ আৰু মদগৰ্বিতাৰ ভৈৰৱ মূৰ্ত্তি, দুৰ্দান্ত শাসক ব্যক্তিৰ মূৰ্ত্ত প্ৰতীক। এই চৰিত্ৰ-সমূহৰ উক্তি-প্ৰত্যুক্তিবোৰত নাট্য বিনোদৰ উৎকৃষ্ট সম্বল নিহিত হৈছে।

এই নাট প্ৰকাশ হোৱাৰ আগত ১৮৫৭ চনৰ বিদ্ৰোহত অসমীয়াৰ পোনপটীয়া অংশ গ্ৰহণ আৰু তাৰ বিষময় আশুপৰিণতি ৰূপায়িত হৈ গৈছে প্ৰবীণ ফুকনৰ 'মণিৰাম দেৱান' ('৪৮), নগাওঁ শিল্পী সমাজৰ 'পিয়লি ফুকন' ('৪৮), প্ৰফুল্ল বৰুৱাৰ

'পিয়লি ফুকন' ('৪৮) নাটক-ত্ৰয়ত। অৱশ্যে, এই তিনিওখন মূলতে অসম-মুখী, দাসৰ নাট ভাৰত-মুখী। চাহাব-চৰিত্ৰ কেইটাৰ ইংৰাজী আৰু দোভাষী বচন-ৰীতি অবিহনে এই তিনিখনৰ বিশেষ প্ৰভাৱ দাসৰ নাটখনত দেখা নাযায়। এই তিনিখন নাটৰ তীব্ৰ ফলশ্ৰুতি ইংৰাজ শাসনৰ প্ৰতি অসমীয়াৰ অনাস্থা, দুৰ্দান্ত চাহাবৰ আচাৰ-নীতিৰ ওপৰত অসমীয়াৰ ঘৃণা, বিদ্বেষ। দাসৰ নাটখনত এই একেটা বিষয়েই খাটে সমগ্ৰ ভাৰতবাসীৰ ওপৰত; নাটখনৰ ব্যঞ্জনা—বিপদকালীন অৱস্থাত শত্ৰুৰ ওপৰত সঙ্ঘবদ্ধ ভাৰতবাসীৰ সংহাৰ মূৰ্ত্তি।

মীৰাবাঈ—ভাৰতীয় বৈষ্ণৱ জগতৰ অন্যতম খ্যাতনামা ভক্তনাৰী মীৰাবাঈ-সম্বন্ধীয় নাট অসমীয়াত এইখনেই সৰ্বপ্ৰথম। সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিত ৰচিত দাসৰ '১৮৫৭' নাটখনিৰ দৰে, মীৰাবাঈৰ ভক্তি-মূলক কাৰ্য্য-কাহিনীও সৰ্বভাৰতীয়। ইয়াত একপক্ষীয়তা নাই, প্ৰাদেশিকতা নাই, আছে উদাৰ ভক্তপ্ৰাণৰ ভক্তিৰ গভীৰতা, ভক্তিনীৰৰ আদৰ্শ প্ৰতিষ্ঠা।

মীৰাবাঈ চিতোৰৰ ৰাণা কুম্ভৰ মহিষী, মাতৃ মৈৰতাৰাজৰ মহিষী, পিতৃ মৈৰতাৰাজ। তেওঁৰ আবিৰ্ভাৱ কাল ষোড়শ শতিকা। শৈশৱ কালৰে পৰা গিৰিধৰ গোপালত তেওঁ আত্ম-নিবেদন কৰিছিল। সেয়েহে, কুম্ভৰ সৈতে বিবাহ-পাশত আবদ্ধ হৈও, তেওঁ গিৰিধৰকেইহে স্বামীৰূপে বৰণ কৰি আছিল। মীৰাবাঈৰ জীৱনচৰিত কিংবদন্তিমূলক। বিবাহৰ পিছত স্বামীগৃহলৈ যাবৰ বেলিকাও মীৰাই ঘৰত থকা গিৰিধৰৰ মূৰ্ত্তিটো লগত লৈ গৈছিল আৰু স্বামীগৃহতো এই মূৰ্ত্তি-প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে তেওঁ কুম্ভক এনেভাবে ধৰিলে যে, কুম্ভই তাৰ বাবে এটি দেৱ-মন্দিৰ নিৰ্মাণ কৰিব বুলি প্ৰতিশ্ৰুতি দিবলৈ বাধ্য হ'ল। কিন্তু কুম্ভৰ মাক তাৰ ঘোৰ বিৰোধী। কিয়নো, তেওঁলোক শাক্তপন্থী। এইখিনিতে সংঘাত আৰু অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ সৃষ্টি হ'ল—এপিনে পত্নীৰ কাতৰ অনুৰোধ, অইন পিনে মাতৃৰ প্ৰবল প্ৰতিৰোধ; এপিনে কাণ তাল মাৰি ধৰা বিষ্ণুপ্ৰাণ ভক্তৰ ভজন-কীৰ্ত্তনৰ তুমুল ৰোল, অইন পিনে শক্তি-উপাসনাৰ আহ্বান-প্ৰত্যাহ্বান। যথাসময়ত গিৰিধৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে মন্দিৰ নিৰ্মিত হ'ল। পৰিণতিত ৰাজপ্ৰাসাদৰ পৰা মীৰা বহিষ্কৃতা হ'ল আৰু তেওঁ মন্দিৰ-প্ৰাঙ্গনত বসতি ললেগৈ। গাভৰু কন্যা হলেও, সংসাৰ আসক্তিৰ পিনে তেওঁৰ তনু-মন কোনো মতেই ঘূৰাব নোৱাৰি কুম্ভও নৱপৰিণীতা পত্নীৰ বিৰুদ্ধে জাগি উঠিল; বিষ-পান কৰাই তেওঁৰ প্ৰাণনাশ কৰাৰ চেষ্টা-প্ৰচেষ্টা চলিল। কিন্তু অলৌকিক আচৰিত কথা, বৈষ্ণৱী যুৱতীৰ দেহত বিষ-ক্ৰিয়ায়ো কোনো ফল নিদিয়াত পৰিল। একেবাহে একমনে একচিত্তে গিৰিধৰক আত্মনিবেদন কৰি কৰিয়েই এদিন মীৰাই মন্দিৰৰ অভ্যন্তৰত ৰহস্যৰ অন্তৰালত অনন্ত শয়ন কৰিলে। "মীৰাক মই হত্যা কৰিছো"

বুলি বাপা কুন্তই তেওঁৰ কোমল মৃত দেহটো কোলাত তুলি ললে। কৃষ্ণৰ কোলাত মীৰাৰ দেহা থাপিত হ'ল, আত্মা গিৰিধৰৰ আত্মাত অনন্তত লীন গ'ল। করুণ ৰসৰ আংশিক প্ৰভাৱ আছে যদিও, মূলতঃ নাটখনি ভক্তি-ৰসাশ্ৰিত।

মীৰাবাঈৰ মূল ৰচনাৰ পৰা উদ্ধৃত কেৰাটাও ভজনে নাটখনৰ সঙ্গীতাংশ পূৰণ কৰিছে। সন্ন্যাসীয়ে বৰ হেপাহেৰে গিৰিধৰক দিবলৈ অনা "মতিৰ মালা" আৰু "মন্দিৰ প্ৰাঙ্গনত পাৎচাহৰ লালপাগুৰী" নাটখনৰ অন্যতম আংশিক কৌতূহলৰ বিষয়-সম্পদ। মূল ইতিহাসক বহু বিষয়ত নেওচা দি কিংবদন্তিক আশ্ৰয় কৰি থিয় দিয়া বাবে নাটখনি পৌৰাণিক নাটৰ শ্ৰেণীত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি।

তেওঁৰ নাট্যাৱলীৰ সাধাৰণ লক্ষণ

ইতিহাসৰ বিস্তীৰ্ণ কাহিনী চমুৱাই নাট্য ৰূপ দিয়াত দাস সিদ্ধ-হস্ত। বিভিন্ন আনুষঙ্গিক কাহিনীৰ মাজত নাট্য-সূত্ৰ মাধ্যমত সংহতি স্থাপনত তেওঁৰ দক্ষতা আছে।

গতানুগতিক অঙ্ক-বিভাগ, দৃশ্য-বিভাগ বৰ্জন কৰি তাৰ ঠাইত 'পৰিস্থিতি', 'দৃশ্য' আদিৰে কাহিনী-বিভাজন-নীতি তেওঁৰ বৈশিষ্ট্য।

অকণ সুযোগ পালেই সঘন ভাষান্তৰ প্ৰয়োগে তেওঁৰ দুই-এখন নাটত কিছু ভাষিক বিপৰ্য্যয়ো সৃষ্টি নকৰি থকা নাই। 'মেদেলুৱা' (অপ্ৰকাশিত) এই বিষয়ত চূড়ান্ত; '১৮৫৭' নাটত মাত্ৰাধিক্য হোৱা নাই যদিও, চকুত-পৰা হৈছে; লাটুবাবুৰ মুখত সম্পূৰ্ণ বঙলা ভাষা দিয়াৰ কোনো যুক্তি দেখা নাযায়।

সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্ত্তী

অভিমান (১৯৫২, পাঁচ দৃশ্য-সম্পন্ন);　কঙ্কণ ('৫৬ ; চাৰি-দৃশ্য সম্পন্ন)

অসমৰ অন্যতম যশস্বী মঞ্চাভিনেতা আৰু কথাছবি-শিল্পী গুৱাহাটী-নিবাসী সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্ত্তীৰ খ্যাতি অভিনেতা ৰূপে যিমান, নাট্যকাৰ ৰূপে সিমান নহয়। স্বাধীন ব্যৱসায়ৰ যোগেদি জীৱিকা নিৰ্বাহ কৰি তাৰ মাজতে অৱসৰ উলিয়াই তেওঁ দুই-এখন নাটো ৰচনা কৰিছে। এতিয়ালৈকে তেওঁৰ প্ৰকাশিত নাট 'অভিমান' আৰু 'কঙ্কণ'।

'অভিমান' পাঁচ-দৃশ্য-সম্পন্ন সামাজিক বিষাদাত্মক নাট; বিষয়-বস্তু অতি সৰল, অথচ সূক্ষ্ম। আধিকাৰিক বিষয় এটাত অবিহনে কোনো প্ৰাসঙ্গিক বিষয় ইয়াত নাই। অতিমাত্ৰা অভিমান হেতুকে ৰমেশৰ ৰুকুৱাৰ জীয়ৰী বেণুৰ লৈতে অৰুণৰ সম্ভাব্য বৈৱাহিক মিলন নঘটিল। আশাত নিৰাশ হৈ ৰমণীৰ মৰম-ভিখাৰী

অৰূপে মন-বননিত ফুলৰ মালা গুথি থাকোতেই গ'ল। এদিন হঠাতে আকস্মিক দুৰ্ঘটনাত পৰি বেচেৰাই চিৰদিনৰ নিমিত্তে চকু মুদিলে। অকালতে উদয়াচলত অস্তৰবিৰ করুণ সঙ্গীতৰ সুৰ এটি ভাহি উঠিল।

মঞ্চ নিৰ্দেশৰ মাত্ৰাধিক্য হেতুকে নাটখন সুখপাঠ্য হোৱা নাই; অভিনয় ক্ষেত্ৰত মাথোন এই নিৰ্দেশ সমূহৰ প্ৰয়োজন হব পাৰে। অতিমাত্ৰা মঞ্চ-নিৰ্দেশ-পদ্ধতি মূলতঃ পাশ্চাত্য (বিশেষকৈ ইব্‌চেন প্ৰভৃতিৰ)।

ফণী শৰ্মা

ভোগজৰা (১৯৫৭) কিয় ? (১৯৬১)

খ্যাতনামা অভিনয়-শিল্পী নাট্যসূৰ্য্য ফণী শৰ্মা এতিয়ালৈকে অসম মঞ্চত, বোলছবিত অদ্বিতীয় অভিনেতা বুলি কলেও অত্যুক্তি নহব। একমাত্ৰ অভিনয় আৰু কথা-ছবিতে একেৰাহে আজীৱন মন-প্ৰাণ ঢালি আশাশুধীয়া ভাবে লাগি থকা অসমীয়া যি কেইজন কলাকুশল ব্যক্তি আছে, তাৰ ভিতৰত ফণী শৰ্মা অন্যতম। অভিনয় ৰাজ্যত অতুল ব্যক্তিত্ব প্ৰকাশক শৰ্মাই ভাটী বয়সত দুই এখন নাট লিখিও ৰচনাশৈলীৰ পৰিচয় দিছে। ওপৰত উল্লেখ কৰা তেওঁৰ এই নাট দুখনৰ ভিতৰত 'ভোগজৰা' বুৰঞ্জীমূলক, 'কিয় ?' সামাজিক।

ভোগজৰা—তিনি-অঙ্কীয়া 'ভোগজৰা' নাটৰ আধাৰ-গ্ৰন্থ সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞাৰ 'কোঁৱৰ-বিদ্ৰোহ' কিতাপত সন্নিৱিষ্ট ঐতিহাসিক তথ্যপূৰ্ণ প্ৰবন্ধ 'তিপমীয়া গোঁহাইৰ দ্ৰোহ' (সোণৰ ভোগজৰাত চূণৰ আঁক)। ১৯৫৪ চনত বিষয়টো গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ যোগেদি নাট্যাকাৰত প্ৰচাৰিত হয় আৰু লিখকে পুৰস্কাৰ লাভ কৰে। তাতে কেইটামান নতুন দৃশ্য সংযোগ কৰি এই নাটখন পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপত প্ৰকাশ কৰা হৈছে।

'কিয় ?'—দুই-অঙ্কীয়া সামাজিক নাট। অসমীয়া সমাজত সততে অৱহেলিত শিল্পীৰ বিড়ম্বনা দেখি নাট্যকাৰে তাৰ প্ৰতিবিধানৰ উপায় নেদেখি হাবাথুৰি খাইছে; শিল্পী প্ৰদীপে নিজেই নিজক ধিক্কাৰ দি, নিজৰ ৰচনা গল্প-উপন্যাস-নাটসমূহ পুৰি ছাই কৰি পেলালে। নাটখনি ব্যক্তি-নিষ্ঠ; প্ৰদীপ নাট্যকাৰজনৰ যেন জীৱনবৃত্তৰ প্ৰতিবিম্ব-স্বৰূপ। চিত্ৰশিল্পী সাহিত্যিক প্ৰদীপৰ চৰিত্ৰত চেক্‌স্পিয়েৰৰ বিষণ্ণ বীৰ ('ট্ৰেজিক্ হিৰো')ৰ লক্ষণ আছে। আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ উপায় নেপাই তেওঁ অধীৰ অস্থিৰ; তাতে নিয়তিৰ পৰিহাস। চিকিৎসাৰ অভাৱত তেওঁৰ শিশু-পুত্ৰবো মৃত্যু হ'ল। প্ৰদীপে জীয়াই থাকিও মৃতপ্ৰায় হৈ সমাজক প্ৰশ্ন কৰে—"কিয় কণ্‌কণ্ মৰিল ?......বুজিছো তোমাৰ বিধাতাৰ বিচাৰত হাত দিবলৈ যাওঁ।—তোমাৰ

বিচাৰত মানুহৰ ঘৰত জুই লাগে—মই নুমাবলৈ যাওঁ!—তোমাৰ বিচাৰত দেশত বানপানীৰ ঢল আহে—মই উদ্ধাৰ কৰিবলৈ যাওঁ!......মোৰ এই অনধিকাৰ চৰ্চাৰ শাস্তি স্বৰূপে দীপক মই তোমাক দিছো ভগৱান! কিন্তু একেদিনাই দুয়োটাকে নিনিবা।"

অনুতাপ-দগ্ধ শিল্পী-সাহিত্যিক প্ৰদীপৰ চৰিত্ৰ-সদৃশ চৰিত্ৰ ইয়াৰ আগতে 'গ্ৰন্থমেধ-যজ্ঞ' (১৯৩৮) নাটত অঙ্কিত হৈছিল। ইয়াতো শিল্পী-সাহিত্যিক পুষ্পই সাহিত্য-সাধনাত অনুতপ্ত হৈ শেষত তেওঁৰ সমস্ত ৰচনা পুৰি ছাই কৰিলে, নিজৰ চকু দুটাও নিজে কণা কৰিলে। ইয়াতো বিষণ্ণ বীৰৰ লক্ষণ আৰোপিত হৈছে। প্ৰদীপৰ 'কিয়?' 'কিয়?' প্ৰশ্নাৱলীৰ উত্তৰ স্বতঃ-প্ৰকাশী হোৱাত আৰু স্বল্প পাৰধিৰ নাটখনিত বিস্তৰ ধ্বনি নিহিত হোৱাত নাট্যকাৰৰ ৰচনা-চাতুৰ্য্যৰ প্ৰতি আমাৰ দৃষ্টি নিক্ষেপ হয়।

(ঘ) আলফুল অৰ্ঘ্য

(১) পিয়লি ফুকন (১৯৪৮, জুন)—প্ৰফুল্ল বৰুৱা

(২) " " (" চেপ্তেম্বৰ)—নগাওঁ নাট্য সমিতি

ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ বদন বৰফুকনৰ পুত্ৰ পিয়লি ফুকন ১৮৫৭ চনৰ চিপাহী-বিদ্ৰোহৰ আগৰণুৱা অসমীয়া বীৰ। মণিৰামে কিছুদিন ইষ্ট্ ইণ্ডিয়া কোম্পানীৰ সৈতে সহযোগ কৰে; কিন্তু পিয়লি আদিৰে পৰা ইংৰাজ-শাসন-বিৰোধী। এইজন পিয়লিকে নায়ক ৰূপে লৈ শিতানত নাম দিয়া ৰচক-দুজনৰ হাতত দুখন নাট ওলাইছে। প্ৰফুল্ল বৰুৱাৰ নাট চুটি, দুই-অঙ্ক-যুক্ত; ইখন সুদীৰ্ঘ, সপ্ত-দৃশ্য-যুক্ত। দুয়োখনৰে 'আৰম্ভ' (বা 'মুখ') প্ৰায় একে—চৰাইদেওৰ মৈদাম, সময়—গহীন নিশা; মৈদামৰ বুকুত অনন্ত শয্যাত শুই থকা স্বৰ্গীয় বীৰ-বীৰাঙ্গনাসকলৰ সুঁৱৰি চাকোলা পিয়লিয়ে বেজাৰৰ হুমুনিয়াহ চাৰে। 'উপসংহাৰ'ও একে—শাসন-বিৰোধী হিংসাত্মক কাৰ্য্য কৰা বাবে পিয়লিৰ ফাঁচী। কিন্তু কাহিনীৰ আখ্যান-ভাগত 'নগাওঁ নাট্য সমিতি'ৰ নাটখনিৰ যি ৰোমাঞ্চকৰ দৃশ্য আৰু কল্পনা-প্ৰসূত চৰিত্ৰৰ মধু-মিলন ঘটিছে, বৰুৱাৰ নাটত তাৰ অভাৱ। অৰ্জুনগুৰিৰ মেলাত গায়ন-বায়ন, নাচনী প্ৰভৃতিৰ সমাগমত নৃত্য-গীত-মুখৰ মহা-পয়োভৱ, দাম্ভিক ইংৰাজ বিষয়াৰ দপ্ দপনি, কাল্পনিক চৰিত্ৰ 'নাচনী'ৰ মহৎ কৌশলপূৰ্ণ ষড়যন্ত্ৰ-কাৰ্য্য-সাধিকা শক্তি, খাৱৰৰত জুই দিয়াত বিদ্ৰোহীদলৰ সক্ৰিয় অংশ—এই আটাইবোৰেই নগাওঁৰ নাটখনিক ৰস-মধুৰ পৰিমণ্ডলত স্থাপন কৰি আৰু ইতিহাসৰ তথ্য-গধুৰ বাটচোৰ পৰা আঁতৰাই আনি ৰসাল আৰু জনপ্ৰিয় কৰি তুলিছে।

ইয়াত সুবিখ্যাত মণিৰামৰ চৰিত্ৰত ইংৰাজ-প্ৰেমহে আছে, দেশ-প্ৰেম নাই [মণিৰামৰ দেশপ্ৰেমৰ বাবে প্ৰবীণ ফুকনৰ এই নামৰ নাট দ্ৰষ্টব্য]।

পিয়লিৰ চৰিত্ৰত প্ৰাণ-ভৰা দেশপ্ৰেম চমক্-প্ৰদ আৰু উজ্জ্বল। অসমলৈ মান অনাৰ বাবে অসমীয়াই তেওঁৰ পিতাক বদনক দোষ দিয়ে, কিন্তু প্ৰকৃততে বদন যে তাৰ বাবে দোষী নাছিল, এই কথাষাৰৰ ইঙ্গিত তেওঁৰ ভালেমান বচনত নিহিত; ই বেণুধৰ শৰ্মাৰ 'দেশদ্ৰোহী কোন—বদন নে পূৰ্ণানন্দ' নামৰ তথ্যপূৰ্ণ প্ৰবন্ধটিৰ পোন-পটীয়া প্ৰভাৱ। দেশৰ মঙ্গল চিন্তি মৃত্যু বৰণ কৰা শ্বহিদ পিয়লিৰ প্ৰতি আমাৰ শোকানুভূতি অৱশ্যে নহৈ নাথাকে; সেইবুলি নাটখন সম্পূৰ্ণ করুণ ৰসান্ত বুলিব নোৱাৰি। কিন্তু ভাৰতীয় চিন্তাধাৰাত পৰজন্ম আছে, কৰ্মফল আছে। নাটখনিৰ শেষ গীতটোৰ অন্তৰ্গত "নোৱাৰে বধিব—মৰি উপজিব" পদফাকিয়ে ইয়াক করুণৰসৰ পূৰ্ণ পাত্ৰটোৰ পৰা আঁতৰাই ৰাখিছে। নাটখনৰ অইন এটা বৈশিষ্ট্য ইয়াৰ বিষয়-সূচক বিভাজন, যেনে—ৰজা মৈদাম, অৰ্জুনগুৰিৰ মেলা, সন্ধান, তামুলী চ'ৰা, খাৰঘৰ, বিচাৰ, ফাঁচী। কোৱা বাহুল্য যে, এই সপ্তবিভাগ সপ্তাঙ্ক-সদৃশ মাথোন।

উমাকান্ত শৰ্মা;—শেষ পতাকা (১৯৪৮); নাট্যকাৰ অসম চৰ্কাৰৰ শিক্ষা-বিভাগৰ যুটীয়া শিক্ষাধিকাৰ (Joint Director), শিক্ষা-বিষয়ৰ বিশেষজ্ঞ; উচ্চ-পদস্থ সুনিপুণ কৰ্মচাৰী। 'শেষ পতাকা' পঞ্চাঙ্ক সুদীৰ্ঘ গদ্য নাট। ৰত্নপাল, পুৰন্দৰ পাল, সিংহপাল প্ৰভৃতি পালবংশী ৰাজন্যবৰ্গক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচনা কৰা কাল্পনিক নাট।

স্বাধীনতা-যুগত প্ৰকাশিত হলেও, ইয়াৰ ৰচনাকাল ১৯৩৪-৩৫ চন; গতিকে পৰাধীনতাৰ পটচ্ছায়াৰ অন্তৰালত আগন্তুক স্বাধীনতাৰ ৰঙীণ সপোন প্ৰতিফলিত হোৱাটো একেবাৰে স্বাভাৱিক। নাট্যকাৰে তেওঁৰ কল্পিত "কামৰূপৰ সিংহাসন অচল অটল" কৰি ৰাখিবৰ বাবে কথাবস্তুৰ প্ৰাৰম্ভতে কামৰূপ-অধিপতি ৰত্নপাল-পুত্ৰ পুৰন্দৰপালৰ মুখেদি যি সিংহনিনাদ শুনালে, তাৰেই ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনি লৈ কাহিনীয়ে শেষ পৰ্য্যন্ত অগ্ৰগতি লাভ কৰিছে। প্ৰতিদ্বন্দ্বী বীৰ প্ৰতাপসিংহ আৰু ৰত্নপালৰ সেনাপতি সিংহপাল। গাভৰু ছোৱালী প্ৰতিমা ৰজাঘৰীয়া অতিথি; ফুল খাছীয়া গাভৰু। প্ৰতাপসিংহই বিচাৰে প্ৰতিমাক; সিংহপালক লাগে কামৰূপৰ সিংহাসনৰ সৈতে প্ৰতিমাক। ইপিনে, ৰত্নপালৰ সুনিপুণ যোদ্ধা অজয়কুমাৰ খাছীয়া ছোৱালী ফুলৰ ফুল-কুমলীয়া অঙ্গ-পৰশনৰ বাবেই মতলীয়া। উভয় পক্ষৰ মাজত যুদ্ধ-বিগ্ৰহ চলিল। বিৰহ-বিননিৰ তপত হা-হুমুনিয়াহত প্ৰেমৰ ত্ৰিভুজ বিগলিত হৈ কেনিবা লুকাল। কামৰূপৰ শেষ পতাকাৰ পিনে চাই চাই

অজয়ৰ মুখত ওলাল—"আজীৱন যি পতাকাৰ সন্মান ৰক্ষাৰ্থে শত শত যুদ্ধ-বিগ্ৰহ কৰি আহিছিলো······সেই পতাকাৰ দীপ্ত মূৰ্ত্তি মোৰ চকুৰ আগৰ পৰা ধীৰে ধীৰে আঁতৰি যাব ধৰিছে······ লুইতৰ বুকুৰ ওপৰেদি ভাহি আহিছে সিপাৰৰ ডাক। যাবই যে লাগিব। চিৰবাঞ্ছিত চিৰপূজিত মোৰ সোণৰ কামৰূপ। হতভাগ্য সন্তান মই তোমাৰ, বিদায় দিয়া"—ইয়াকে কৈ লুইতত জাপ দিয়ে (শেষ দৃশ্য)।

হত্যা-বিভীষিকা-যুদ্ধ-বিগ্ৰহৰ চাকনৈয়াত উথলি উঠা শৃঙ্গাৰ-কৰুণৰস-মিশ্ৰিত এই সুবৃহৎ নাটখনি সেই সময়ৰ সামাজিক নাট্য সাহিত্য ক্ষেত্ৰৰ এখন বাছকবনীয়া নাট। কুৰি শতিকাৰ আদি ছোৱা অসমীয়া সামাজিক নাটৰ 'বন্ধ্যা কাল' বুলি আগতে কঁহিয়াই আলোচনা কৰি অহা হৈছে। এনে এটা সময়ত ৰচিত এই নাটৰ মূল্যাঙ্কন সেই দিশৰ পৰাহে পৰিলক্ষণীয়। 'সংসাৰ-চিত্ৰ', 'কাৰেঙৰ লিগিৰী', 'ৰমণী শক্তি' আদি আঙুলি-মূৰত লেখিব পৰা নাট কেইখনত বাদে, তেতিয়া মঞ্চোপযোগী ৰসাল সুদীৰ্ঘ নাট নাই বুলিবই পাৰি।

পৰাগধৰ চলিহা (১৯২৩—)

'নিয়তি, পৃথিৱী আৰু মানুহ' (১৯৫১) ['ৰামধেনু' ১৮৭৩ শক ৪ৰ্থ বছৰ ৪ৰ্থ সংখ্যা] ; 'চাৰি হেজাৰ বছৰৰ অসম' ('৫২) ;

ৰংপুৰ কলেজৰ অধ্যক্ষ সুকুমাৰ কলাসেৱী পৰাগ চলিহা এম্-এ (অসমীয়া বিষয়ৰ) শৈশৱৰে পৰা সমাজসেৱী, সাহিত্যিক, সঙ্গীতজ্ঞ। শিৱানন্দ নাম দিয়া ৰচনা দুখন নাট আৰু কাব্যৰ দোমোজাত গঢ় লাগি উঠা ৰূপলেখা বুলিব পাৰি। দুয়োখনেই অঙ্ক-বিভাগ, দৃশ্যবিভাগ-বৰ্জিত হ্ৰস্বকায়, কাব্যিক ৰচনা। প্ৰথম খন ৰবভূঁইকঁপৰ ৰূপলেখা, আংশিক প্ৰতীক-ধৰ্মী। পুৰুষৰ প্ৰতীক 'সি' দূৰত সঙ্গীত-তৰঙ্গত ভাহি অহা 'আশা'ত বন্দী হৈ কিৰীলি পাৰে ; নিয়তিয়ে হাঁহে ; সি বুকু কিন্দাই সমিধান দিয়ে—"তোৰ দৰে ভৃত্যহৈ স্বামী-ইঙ্গিতত—মুকুৰো নচলো আৰু"। পৃথিৱী কঁপি উঠে, সেৱাদলে গায়—

"কুৰি শতিকাৰ মানুহ আমি
কৰিব নোৱাৰা নাই
মানুহে ভাবিলে সৰগ-মাধুৰী,
এই মৰতভে পায়।"

দ্বিতীয় খনত ৰামায়ণ-মহাভাৰতীয় যুগৰে পৰা আজিৰ স্বাধীনতা- যুগ পৰ্য্যন্ত অসমৰ বীৰ-বীৰাঙ্গনাসৱৰ পৰিচয়-সূচক গুণ-গাথাৰে জাতীয় ভাবৰ হেন্দোলনি তুলি শেষত কোৱা হৈছে—

"যাউতিযুগীয়া হৈ ৰূপে-ৰসে-গুণে
জিলিকিম অসমীয়া,
জিলিকিব সোণৰ অসম।"

দুয়োখনেই লিখকৰ আশাবাদী মনোভাৱৰ উজ্জ্বল প্ৰকাশ।

মথুৰা ডেকা

ৰঙ্গমঞ্চ[১] (১৯৫২); আঁৰ-কাপোৰ[২] ('৫৬); নিৰ্য্যাতিতা ('৫৭);

উত্তৰ গুৱাহাটীৰ কৰৰা-নিৱাসী মথুৰা ডেকা আশাশুধীয়া উদ্যোগী সমাজ-সেৱী, সাহিত্য-সেৱী। তেওঁৰ 'ৰঙ্গমঞ্চ' সাতখন একাঙ্কিকা-সদৃশ সামাজিক ৰচনাৰ সমষ্টি। 'নিৰ্য্যাতিতা' নাট্যাভাস-সম্পন্ন পঞ্চাঙ্ক সমাজ-চিত্ৰ। পঞ্চাঙ্ক হলেও ই পূৰ্বাঙ্গ নাট নহয়। ইয়াত আছে মানৰ তৃতীয় আক্ৰমণৰ পৰা আৰম্ভ কৰি স্বাধীনতা যুগ পৰ্য্যন্ত অসম ইতিহাসৰ এটি অস্থিৰ চিত্ৰ, যেনে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ ওপৰত ৰঙালীৰ বাঘ-নখ-আচোৰ, 'অৰুণোদয়'ৰ সাহিত্যৰথীসৱৰ ৰথচক্ৰৰ সাঁচ, '৪২ চনৰ গণ-আন্দোলনৰ হেন্দোলনি আদি। আঁৰ-কাপোৰ' পাঁচখনি স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ নাটকীয় দৃশ্যৰ সমাৱেশ।

বিষয়-বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত আংশিক সমপৰ্য্যায়ৰ হলেও, পৰাগ চলিহাৰ নাটৰ কাব্যিক ৰীতি মথুৰা ডেকাৰ নাটত পোৱা নাযায়। ডেকাৰ লেখনীত বেজৰ বিহলঙনিৰ কোৰ ঠায়ে ঠায়ে অসহনীয় হৈও পৰে।

প্ৰায় অনুৰূপ ৰচনাৰ বাবে পদ্ম চলিহা (পৰাগ চলিহাৰ পিতৃদেৱ)ৰ 'ৰংপুৰে কথা কয়' ('৫৬) আৰু মথুৰা ডেকাৰ 'নিৰ্য্যাতিতা ('৫৭) তুলনীয়। পদ্ম চলিহাৰ প্ৰকাশ-ৰীতিত কিঞ্চিৎ পাৰ্থক্য থাকিলেও, তিনিওৰে মূল উদ্দেশ্য অসমৰ শৌৰ্য্য-বীৰ্য্যৰ মূৰ্ত্ত প্ৰকাশ, পিতা-পুত্ৰ চলিহাদ্বয়ৰ ৰচনাত আশাবাদিতা আছে, অসম মাতৃৰ মোহন মূৰ্ত্তি বিভিন্ন ভঙ্গীত চিত্ৰিত হৈছে ; ডেকাৰ ৰচনা বিক্ষুব্ধ মনৰ বিতৃষ্ণা-প্ৰকাশক [স্থানান্তৰত 'পদ্মধৰ চলিহা' আধ্যা দ্ৰঃ]। ইয়াৰ উপৰিও, পৰাগ চলিহাৰ ৰচনা আধুনিক ভঙ্গীৰ আৰু অসম-মুখী, পদ্ম চলিহাৰ ৰচনা অঙ্কীয়া নাট-সদৃশ আৰু ৰংপুৰ-মুখী (ৰংপুৰ তেওঁৰ জন্মস্থান)।

১। 'ৰঙ্গমঞ্চ'ত—সন্নিৱিষ্ট নাট—মোৰ অসম, চিকাৰীৰ স্বৰ্গ, স্বৰ্গপুৰী, অশৌচ পৰ্ব, সূচনা, বুৰবুৰণি, ৰাজনীতি।

২। 'আঁৰ-কাপোৰ'ত সন্নিৱিষ্ট নাট—আঁৰ কাপোৰৰ আঁৰত, পেলু, হাইৰে মোৰ কপাল, লুকাভাকু, বৰ হাকিমৰ বিচাৰ।

হেম শৰ্মা (১৯২৫ খৃঃ—)

কালিদাস (১৯৫১); বালিঘৰ ('৫৫); কাঞ্চনমালা ('৫৮)

হেমচন্দ্ৰ শৰ্মা এম্-এ সংবাদ-সাহিত্যত একেবাহে কেবাবছৰো কাম কৰি, লগে লগে কবিতা, নাট আৰু বিবিধ ৰস-ৰচনা কৰি অসমীয়া সাহিত্যলৈ অৱদান দি আহিছে। তেওঁৰ প্ৰকাশিত তিনিখন নাটৰ ভিতৰত 'কালিদাস'ত পূৰঠ লেখনীৰ পৰশ পোৱা যায়।

কালিদাস (১৯৫১)—মহাকবি কালিদাসৰ জীৱনচৰিত-মূলক এই পঞ্চাঙ্ক নাটখনি নাট্যকাৰে 'আগকথা'ত জনশ্ৰুতি-মূলক বুলি লিখিছে যদিও, দৰাচলতে কালিদাসৰ সমগ্ৰ জীৱন-বৃত্তান্তই জনশ্ৰুতি-মূলক, গতিকে অলৌকিক, অসাধাৰণ।

বিষয়-বস্তু—ৰজা বিক্ৰমাদিত্যৰ ৰাজসভাৰ কেইজনমান কূটনীতিজ্ঞ পণ্ডিতৰ দুৰভিসন্ধিত তেওঁৰ ৰূপে-গুণে অতুলনীয়া কন্যা বস্তাৱতীক, গছৰ ডালৰ আগত উঠি গুৰিত কাটিবলৈ ধৰা, এক অধামূৰ্খৰ সৈতে বৈবাহিক সম্বন্ধ ঘটাই দিয়া হয়। কালক্ৰমত এই মূৰ্খ ই কঠোৰ সাধনা কৰি ভাৰত-বিখ্যাত পণ্ডিত হৈ উঠে। শেষত এই দুৰন্ত পণ্ডিতবৰ্গৰ কু-চক্ৰান্তত লক্ষ্যহীৰা নামেৰে যুৱতীৰ হাতত এওঁ নিহত হয়।

এই একেটা বিষয়কে লৈ লিখা শৈলধৰ ৰাজখোৱাৰ 'বিদ্যাৱতী' নাট ১৯১৮ চনত প্ৰকাশ হৈছিল। লক্ষ্যহীৰাৰ হাতত কালিদাসৰ মৃত্যু অবিহনে, শৰ্মাৰ নাট্য-কাহিনী ৰাজখোৱাৰ কাহিনীৰ সৈতে অভিন্ন। ৰাজখোৱাৰ নাট মিলনান্ত, সুখান্ত, শৰ্মাৰ নাট বিয়োগান্ত করুণ-ৰসান্ত। শৰ্মাৰ নাটত থকা ৰাজকন্যা বস্তাৱতী (শেষত কালিদাসৰ পত্নী) ৰাজখোৱাৰ নাটৰ বিদ্যাৱতী। শৰ্মাৰ নাট গদ্যময়, ৰাজখোৱাৰ নাট অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দবহুল। বিক্ষিপ্ত গীত দুইখন নাটৰে সাধাৰণ লক্ষণ। শৰ্মাৰ নাটৰ প্ৰথম অঙ্কৰ ৫ম দৃশ্যতে পত্নী-বাক্য-বাণ-বিদ্ধ কালিদাসে গৃহত্যাগ কৰে; এইখিনিতে নাটখনিৰ শীৰ্ষবিন্দু বা গৰ্ভ। চতুৰ্থ অঙ্ক পৰ্য্যন্ত এই তিনি অঙ্কত নায়কৰ ফলপ্ৰাপ্তি, নায়িকাৰ সৈতে মিলন-সুখৰ দৃশ্যাৱলীত নাট্য-বস্তুৰ 'বিমৰ্ষ' আৰু 'নিৰ্বহণ' সন্ধিৰ সম্ভেদ পোৱা যায়। ৰাজখোৱাৰ নাটৰ সমাপ্তি ইয়াতেই। কিন্তু শৰ্মাৰ নাটত 'বিমৰ্ষ' আৰু 'নিৰ্বহণ' সন্ধি ৫ম অঙ্ক পৰ্য্যন্ত পৰিব্যাপ্ত। লক্ষ্যহীৰাৰ হাতত কালিদাসৰ বধ-দৃশ্য আৰু ইয়াৰ পূৰ্ববৰ্ত্তী অংশত কালিদাসৰ মান-মৰ্য্যদা-সূচক যি দৃশ্যাৱলী-সংযোজিত হৈছে, ইয়াৰ মধ্যস্থলত 'নিৰ্বহণ' সন্ধিৰ অৱতাৰণা। জনশ্ৰুতি-মূলক হলেও, এই বধ-দৃশ্যই করুণ ৰসৰ উৎস নিৰ্মাণ কৰি আকস্মিক চমৎকাৰিত্ব সৃষ্টি কৰিছে। অথচ এই ৰস আদ্যোপান্ত ব্যাপক নহয়। এনে বধ-দৃশ্য-সংযোজনাই সংস্কৃত নাট্য শাস্ত্ৰৰ বিধি লঙ্ঘন কৰি প্ৰতীচ্য নাটৰ আদৰ্শৰ চানেকি এটিও দাঙি ধৰে [অৱশ্যে আমাৰ অঙ্কীয়া নাটবোৰতো বধ-দৃশ্যৰ অভাৱ নাই]।

কাঞ্চনমালা (১৯৫৪)—তিনি-অঙ্কীয়া বুৰঞ্জীমূলক নাট। কাঞ্চনমালা মন্ত্ৰী সুন্দৰ গোঁহাইৰ জীয়েক। এসময়ত কোচ ৰজা নৰনাৰায়ণে স্বৰ্গদেও চুখাংফা (বা খোৰা ৰজা—১৫৫২—১৬০৩ খৃঃ) লৈ কেইটামান প্ৰশ্নৰ উত্তৰ বিচাৰি পত্ৰ পঠিয়ায় আৰু কাঞ্চনমালাই প্ৰশ্নোত্তৰ-দানে ৰজাক সন্তুষ্ট কৰে। হৰকান্ত বৰুৱাৰ বুৰঞ্জী মতে নৰনাৰায়ণ আৰু চিলাৰায়ে যেতিয়া অসম অধিকাৰ কৰে, স্বৰ্গদেও চুখাংফাই এখন পত্ৰেৰে ৰজাক অসম ত্যাগ কৰিবলৈ অনুৰোধ জনায়। উত্তৰত চিলাৰায়ে কেইটামান চৰ্ত্ত-সাপেক্ষে অনুৰোধ ৰক্ষা কৰিবলৈ মান্তি হ'ল আৰু অসম ত্যাগ কৰিলে। নাটখনত কিন্তু চিলাৰায়ৰ বিপক্ষে অসমৰ যি ৰণ হয়, তাত কাঞ্চনমালাই যোগ দি বীৰত্বৰ পৰিচয় দিয়ে। কোচৰজাই তেওঁক বলেৰে নাৱত তুলি লৈ যায় আৰু গাভৰুৱে লুইতত জাপ মাৰি আত্ম-বিসৰ্জন দিয়ে। এইখিনিতে নাট্যকাৰৰ মৌলিক চিন্তাৰ বিকাশ।

পুণ্যধৰ ৰাজখোৱা—অভিষেক (১৯৫৮)

১৯৪৪ চনত স্বাধীনতাৰ দুৱাৰ-দলিত ৰচিত এই গীতি-নাটখনিত নাট্যকাৰে পৱন আৰু বৰুণক বিদেশী শক্তিৰ প্ৰতীক ৰূপে অঙ্কিত কৰি ভাৰতৰ আগন্তুক স্বাধীনতাৰ এটা ইঙ্গিত দিছে। পৱনৰ প্ৰতীক 'শক্তি-ৰেখা', বৰুণৰ প্ৰতীক 'বৃষ্টি-ৰেখা'। বিদেশী শক্তিৰ চেপাত 'বাসন্তী'য়ে বিদায় ল'লে, গোলাপে শোকৰ হুমুনিয়া চাৰিলে। শেষত শক্তি-ৰেখা আৰু বৃষ্টি-ৰেখাৰ অন্তৰ্দ্ধানত মাথোন গোলাপৰ মুখত হাঁহিৰ পোহৰ বিৰিঙি উঠিল ; বাসন্তীয়ে উলহ-মালহেৰে পূৰ্বৰূপ ঘূৰাই পালে।

দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰ

চাকনৈয়া (১৯৫৮) ; নিৰুদ্দেশ (?)

গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ সহকাৰী প্ৰযোজক দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ সুকুমাৰ কলা-কুশলতাৰ বিশেষ পৰিচয় পোৱা যায় তেওঁৰ খুহুটীয়া ৰচনাৰীত আৰু ধেমেলীয়া চৰিত্ৰ ৰূপায়ণত। তেওঁৰ আঠদৃশ্য-সম্বলিত 'চাকনৈয়া' আৰু 'নিৰুদ্দেশ' প্ৰকাশিত নাট (অপ্ৰকাশিত দুই-চাৰিখনো আছে); 'চাকনৈয়া'ৰ ৰচনাকাল ১৯৫৫ ; পূৰ্ব নাম 'টেক্সি-ড্ৰাইভাৰ'।

যুগ-যুগান্তৰ ধৰি সাহিত্যত আদৰ্শ-স্থাপন-প্ৰয়াস চলি আহিছে আৰু আজিও সেই আৱহমান ৰীতিৰ অন্যথা হোৱা নাই। এই নাটখনতো নাট্যকাৰৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য আদৰ্শ চৰিত্ৰ-প্ৰতিষ্ঠা। টেক্সি-ড্ৰাইভাৰ 'জীৱন'ক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই কাহিনীৰ প্ৰস্তুতি আৰু এই চৰিত্ৰটোকে সজীৱ আৰু শক্তিশালী কৰিবৰ বাবে বিপৰীত-ধৰ্মী 'গুবিন' (গোবিন) চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি। জীৱন অশিক্ষিত সমাজৰ অৱহেলিত, অনাদৃত,

অথচ, অতুল মানৱীয় গুণ-সম্পন্ন। জীৱনৰ ভায়েক গুবিন শিক্ষিত, সম্ভ্ৰান্ত, সমাজত লব্ধ-প্ৰতিষ্ঠ ব্যক্তি, অথচ, উধত, উচ্ছৃংখল, মদপী। মদ-গৰ্বত ধৈৰ্য্যচ্যুত হৈ গুবিনে এদিন ককায়েক জীৱনৰ গালত হাত লগাবলৈকো কুণ্ঠা বোধ নকৰিলে। এইখিনিতে নাট্য বস্তুৰ শীৰ্ষবিন্দু। শেষত গুবিনৰ অনুতাপ-দগ্ধ অন্তৰখনৰ পৰা নিজৰি নিজৰি ওলোৱা মৰ্মবাণী-সমূহত ভ্ৰাতৃত্বৰ যি মহান্ আদৰ্শ স্থাপিত হৈছে, সেয়ে নাটখনিৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ—"কব নোৱাৰো কিয় উচ্চ-শিক্ষিতা কমলাৰ প্ৰৰোচনাত পৰি এক দুৰ্বল মুহূৰ্ত্তত আজি তোমাৰ গালত হাত দিছিলো। কোঁৱা ককাইদেও, কিয় দিছিলা বন্ধকত নবৌৰ একেডালি হাৰ মোৰ ঔষধৰ কাৰণে? কিয় চলাইছিলা দিন-ৰাত টেক্সি মোৰ নিচিনা এটা কুলাঙ্গাৰক শিক্ষিত কৰি দেউতাৰ পৱিত্ৰ নামত কলঙ্ক আনিবলৈ?" গুবিনৰ চৰিত্ৰত মানসিক অন্তৰ্দ্বন্দ্ব স্পষ্ট; পাৰিৱাৰিক নাটৰূপে ইয়াৰ মূল্যাঙ্কন হব পাৰে।

অৰুণ শৰ্মা

জিনটি (১৯৬২); শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্য ('৬৭)

গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ সহকাৰী প্ৰযোজক অৰুণ শৰ্মাৰ ওপৰত নাম দিয়া নাট দুখনৰ ভিতৰত প্ৰথমখন পৰ্বত-ভৈয়ামৰ সম্প্ৰীতি-সূচক। পৰ্বতীয়া নাচনী গাভৰু এজনী; জিনটি তাইৰ নাম। লুইত চলিহা ("চালিহা") নামৰ ভৈয়ামৰ সৈনিক এজনক তাই মনে-চিত্তে ভাল পায়। কিন্তু বিধাতাৰ নিৰ্মম দৃষ্টিত অপূৰণ শৃঙ্গাৰৰ গোপন সৰসীত দুয়ো ডেকা-গাভৰু অকালতে ডুব গ'ল। কেৱে কাকো নিচিনিলে, কেৱে কাকো নাজানিলে। দ্বিতীয় নাটখন অনাতাঁৰ নাট ৰূপে 'এয়া গল্প' নামত প্ৰচাৰিত হৈছিল। ষাঠি বছৰ বয়সীয়া সাহিত্য-সেৱী নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই বাৰখন কৈ নাট লিখিলে। কিন্তু এখনৰ পৰাও বাইজৰ সঁহাৰি নাপায়। তথাপি ত্ৰয়োদশ-খন নাট লিখি, কোনো এক নিৰ্দিষ্ট দিনত তাৰ মঞ্চাভিনয়ৰ বিপুল ব্যৱস্থা কৰিলে। দৰ্শক কিন্তু এজনো নাহিল। উৎকট চেষ্টা কৰিও বাৰে বাৰে বিফল হোৱা বেচাৰা ভট্টাচাৰ্য্যৰ চৰিত্ৰত চেক্স্‌পিয়েৰৰ বিষণ্ণ ধীৰৰ আংশিক লক্ষণ নিহিত হৈছে ("Grand attempt and grand failure")। তেওঁৰ অভিনয়ৰ বিৰাট আয়োজন-প্ৰণালী নাট্যিক ঔৎসুক্যৰ হেতু। সেয়ে অভিনয়-আৱৰণিৰ প্ৰাক্-মুহূৰ্ত্ত পৰ্য্যন্ত অসকাৰীৰূপে স্থিতি লাভ কৰি কাহিনীৰ বিভিন্ন স্তৰৰ সংহতি ৰক্ষাত সহায় কৰিছে। শূন্য প্ৰেক্ষা-গৃহ অৱস্থাত কাহিনীয়ে শীৰ্ষ বিন্দুত উপনীত হৈ নায়কৰ আত্মবিলোপ-দৃশ্যত সমাপ্তি লাভ কৰিছে। এক-চৰিত্ৰ-প্ৰধান এই নাটখনিত নিবাৰণৰ অনিৰ্বাৰ প্ৰভাৱে বাকী কেউটা চৰিত্ৰকে একেবাৰে ম্লান কৰি পেলালে। এই চৰিত্ৰটোৰ

অনুৰূপ চৰিত্ৰৰ বাবে হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'গ্ৰন্থমেধ যজ্ঞ' (১৯৩৮) নাটৰ পুষ্প আৰু ফণী শৰ্মাৰ 'কিয় ?' ('৬১) নাটৰ প্ৰদীপৰ আত্ম-বিলোপৰ আকুণ্ঠ প্ৰয়াস তুলনীয়। আধুনিক নাটৰ সততে বৰ্জিত সুদীৰ্ঘ স্বগতঃক্তি এই নাটখনত দোষ নহৈ গুণহে হৈছে। নিবাৰণৰ মুখত বিকৃত মস্তিষ্কৰ অসংযত অসংলগ্ন প্ৰলাপৰূপে চৰিত্ৰটোৰ সৈতে খাপ্ খাই পৰাত নিবাৰণৰ চৰিত্ৰাঙ্কনত ই বিশেষ সহায় কৰিছে। তেওঁৰ দুয়োখন নাটেই অনাতাঁৰ নাটৰ মঞ্চৰূপ ; দুয়োখনেই হ্ৰস্ব-কলেবৰ একাঙ্কিকা-সদৃশ, কৰুণ-ৰস-সিক্ত আৰু ভাব-মধুৰ। দ্বিতীয়খন অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ নাটৰূপে 'অসম সাহিত্য সভা'ৰ পুৰস্কাৰ-প্ৰাপ্ত (১৯৬৭-১৯৬৮)।

শিৱপ্ৰসাদ বৰুৱা (ছদ্মনাম—শিপ্ৰা বৰুৱা) কাণকটা ('৫১)

শিৱসাগৰ অঞ্চলৰ টিয়কনিবাসী শিৱপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ ছদ্মনাম 'শিপ্ৰা বৰুৱা'। বৰুৱাই কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা বি-এ ডিগ্ৰি লৈ, কাহানিও কোনো চাকৰিলৈ মন নেমেলি, আজীৱন স্বাধীন ব্যৱসায় কৰিয়েই জীৱিকা উপাৰ্জন কৰিছে। সাহিত্য আৰু সংবাদ-সেৱাই তেওঁৰ প্ৰধান উপজীব্য আৰু ইয়াৰ যোগেদিয়েই তেওঁ অসমীয়া সাহিত্য ভঁৰাললৈ যথাসাধ্য বৰঙণি যোগাইছে। কবিতা, গল্প, লঘু ৰচনা, সমালোচনা —প্ৰতিটো বিষয়তে বৰুৱাৰ কিছু হাত আছে। 'মছগুল', 'গুলজাৰ' আদি কবিতা পুথি, 'পেটীকোট', বেবি অষ্টিন' আদি গল্প, 'কাণকটা', 'দমৰাদমন' আদি নাট লিখি আৰু 'ৰৰদৈচিলা' আদি উচ্চমান-বিশিষ্ট আলোচনী সম্পাদন কৰিও তেওঁ সাহিত্যিক গুণফেৰিৰ পৰিচয় সময়ে সময়ে দি আহিছে।

'কাণকটা' তিনি-অঙ্কীয়া প্ৰহসন। কাণকটা নামৰ মানুহ এজনে মাটি এছিকটাৰ বাবে কিদৰে আকোৰগোজালি ভাব লৈ নানা লঘু-লাঞ্ছনা সহ্য কৰিব লগীয়া হৈছিল, তাৰে এটি ধেমেলীয়া দৃশ্য ইয়াত দেখুউৱা হৈছে। গাওঁখনৰ ধূমকেতু-সদৃশ এই মানুহটোৱে এনে ক্ষুদ্ৰ মনোবৃত্তি পোষণ কৰি ৰখাৰ বাবেই এবাৰ এখন কাণ হেৰুৱালে। দ্বিতীয়বাৰ আকৌ ভলুকা বাঁহ থকা এনল মাটিৰ বাবে ওচৰচুবুৰীয়াৰ সৈতে কাজিয়া-পেচাল পাতি, ইখন কাণো হেৰুৱাৰ লগাত পৰিল। ইপিনে তেওঁৰ জীয়েক পদুমী শত্ৰুপক্ষীয় মোহনৰ প্ৰণয়-প্ৰাৰ্থিনী হৈ এদিন ভুৰুং কৰে বাপেকৰ ঘৰ এৰি মোহনৰ পজাঁত বসতি ললেগৈ। অথচ এইমোহনকে কাণকটাই এদিন মাথ মাৰ সোধাইছিল, আৰু তাৰ বাবে শেষত সি নিজকে নিজে আক্ষেপ কৰিছে এইদৰে—"মোৰ মাটিৰ থক্ বৰ বেছি হৈছিল। আজিৰ পৰা আৰু থক্ নাৰাঢ়ে ৰৰকঠীয়া।… …তইজিয়েই মোক অন্তিম সময়ত মুখত পানী দিব লাগিব।" (৩য় অঃ ১ম দৃঃ)। ৰচনাখনি কেৱল ধেমেলীয়াই

নহয়, শিক্ষাপ্ৰদো। কাজিয়া লাগি মানুহ এজনৰ কাণ কাটি পেলোৱা বিষয়ৈ ভিত নাট্যিক অভিব্যঞ্জনা অকণ আছে যদিও, বেজবৰুৱাৰ 'লিতিকাই', 'পাঁচনি' আদিৰ দ্ৰ.ব গছত গৰু উঠা অলৌকিক দৃশ্য ইয়াত নাই। গতিকে ই লঘু পৰ্য্যায়ৰ প্ৰহসন (ব: ইংৰাজী 'ফাৰ্চ') নহয়; বেণুধৰ ৰাজখোৱাৰ 'তিনি ঘৈণী' বা গোহাঞি বৰুৱাৰ 'ভূত নে ভ্ৰম'ৰ দৰে শিক্ষাপ্ৰদ প্ৰহসন।

বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱা

(ছদ্মনাম—বীণা বৰুৱা, কল্পনা বৰুৱা; ১৯১০—); এবেলাৰ নাট (১৯৫৫)

কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা পালী বিষয়ত এম্-এ উপাধি লৈ বিৰিঞ্চি বৰুৱাই লণ্ডনৰ পৰা ডক্তৰেট (P. H. D.) উপাধি পায়। প্ৰথমতে তেওঁ কিছুদিন কলিকতা বিশ্ববিদ্যালয় আৰু গুৱাহাটী কটন কলেজত অধ্যাপক আছিল; শেষত গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ 'কলা-গুৰু' (Dean of the Faculty of Arts) পদত অধিষ্ঠিত হয়। অসমীয়া সমালোচনা-সাহিত্যত আৰু গৱেষণা-পৰিচালনাত তেওঁৰ বিশেষ বৰঙণি আছে; 'A Cultural History of Assam' তেওঁৰ এই বিষয়ৰ শ্ৰেষ্ঠ অৱদান। সমালোচনাৰ উপৰিও, তেওঁ ছদ্মনামত দুই-এখন গল্প-উপন্যাস আৰু নাটো লিখিছিল। 'বীণা বৰুৱা' ছদ্ম নামত লিখা তেওঁৰ একেখন প্ৰকাশিত নাট 'এবেলাৰ নাট' এখনি কলা-কুশল কোমল ৰচনা; বৈশিষ্ট্য এই যে, ইয়াৰ সমগ্ৰ নাট্য কাহিনী নিপুণ কৌশলেৰে একেটা দৃশ্যতে এবেলাৰ ভিতৰতে ঘটা যেনকৈ দেখুউৱা হৈছে। বিষয়বস্তু—প্ৰাচীনৰ সৈতে আধুনিক চিন্তাধাৰাৰ তুমুল সংঘৰ্ষ, আদৰ্শৰ সংঘাতত পিতা-পুত্ৰৰ বাদ-বিসম্বাদ। পৰিণতিত, প্ৰাচীনপন্থী সবলমতি ধৈৰ্য্যচৰণ বৰুৱাৰ অকালমৃত্যু। কৰুণৰসত কাহিনীৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিল। আধুনিক একাঙ্কিকাৰ অন্যতম লক্ষণ-বিশিষ্ট ৰচনা ৰূপে এই নাটখনিয়ে অনুষ্ঠান-বিশেষত আদৰণি লাভ কৰা দেখা যায়।

ৰুণী তালুকদাৰ

শিৰোনামাৰ আঁৰত (১৯৫৪); জুয়ে পোৰা সোণ ('৬৭)

নাট্যশিল্পী ৰুণী তালুকদাৰ এসময়ত গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ বিষয়া আছিল, পিছত 'দৈনিক অসম'ৰ সহকাৰী সম্পাদক ৰূপে কাৰ্য্যভাৰ গ্ৰহণ কৰে। অসমীয়া সাহিত্যত, বিশেষকৈ একাঙ্কিকা আৰু অনাতাঁৰ-নাটত তেওঁৰ নিপুণ হাতৰ পৰিচয় পোৱা যায়। ওপৰত উল্লিখিত 'শিৰোনামাৰ আঁৰত' ('ৰামধেনু' ৭ম বছৰ ১১শ সংখ্যা) একাঙ্কিকা খনি পোনতে গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ যোগেদি প্ৰচাৰিত হৈছিল।

ইয়াত দেখুউৱা হৈছে তিৰোতাৰ ঈৰ্ষা-বহ্নিৰ এক সকৰুণ পৰিণতি। দ্বিতীয়খন সৰ্বভাৰতীয় অষ্টম নাট-সমাবোহত পুৰস্কাৰ-প্ৰাপ্ত উচ্চ-মান-বিশিষ্ট সামাজিক নাট, ষষ্ঠ-সপ্তম দশকত চীন-ভাৰত-সংঘৰ্ষৰ পটভূমিত ৰচিত। অসমীয়া চৰিত্ৰৰ উপৰিও, ইয়াত আছে মোন্‌পা, নেপালী আৰু চীনদেশীয় চৰিত্ৰ। নেপালী স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ পেমা, মোন্‌পা স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ কেছিং নাটখনৰ অন্যতম প্ৰধান ৰসৰ আলম, ৰমণীয় লোভনীয় সম্পদ। দিল্লীত অনুষ্ঠিত সৰ্বভাৰতীয় নাট-সমাবোহত ইয়াৰ বহুল প্ৰচাৰ হয়; সেই সময়ৰ ইংৰাজী কাকত এখনৰ মন্তব্য এবাৰ তলত উদ্ধৃত কৰা হ'ল—"Playwrihgt Phani Talukdar exaggerates neither the bravery of our soldiers nor the Chinese ferocity. He has great deal more to say of the helpless wives and sons and daughters of those who perished fighting" ['Indian Express' 11th. Dec., 1963] অৰ্থাৎ নাটখনিত অল্প-পৰিসৰৰ ভিতৰতে মানৱীয় আৱেগ-অনুভূতি জগাই তোলাৰ চতুৰ প্ৰয়াস আছে, তেজ-উতলোৱা বহিৰ্দৃশ্যৰ সমাৱেশ নাই, চমক্ লগাব পৰা অতিৰঞ্জনা নাই।

চৈয়দ আব্দুল মালিক (খৃঃ ১৯১৯—)—ৰাজদ্ৰোহী (১৯৫৭)

স্বৰ্গদেও চন্দ্ৰকান্তসিংহৰ নলে-গলে লগা সখিয়েক সংৰামক নায়ক ৰূপে অঙ্কিত কৰি যোৰহাট কলেজৰ অসমীয়া বিষয়ৰ অধ্যাপক খ্যাতনামা গল্পশিল্পী চৈয়দ আব্দুল মালিকে 'ৰাজদ্ৰোহী' নাট ৰচনা কৰিছে। ইয়াৰ আগতে বেজবৰুৱাৰ 'বেলিমাৰ' (১৯১৫) আৰু নকুল ভূঞাৰ 'বদন বৰফুকন' (১৯২৭) নাটত সংৰামৰ চৰিত্ৰ বুৰঞ্জীৰ অনুকৰণত মাথোন অঙ্কিত হৈছিল—বদনৰ দৰে সংৰামো দেশদ্ৰোহী। কিন্তু মালিকৰ সংৰাম ৰাজদ্ৰোহী, সমকালীন ৰাজনৈতিক পৰিস্থিতিৰ এক বিদ্ৰোহী মনৰ জলন্ত প্ৰতীক। দেশৰ অগণন নিৰীহ প্ৰজাক অত্যাচাৰী ৰাজশাসনৰ পৰা মুক্ত কৰাটোৱেই আছিল বদনৰ দৰে সংৰামৰো ইচ্ছা। এইজন সংৰাম মণিৰাম-পিয়লি ফুকন আদিৰ দৰে খাঁটি-ভাঠ বীৰপুৰুষ। সেয়েহে, যেতিয়া ৰাজ-আদেশত তেওঁৰ নিৰ্বাসন দণ্ড হ'ল, তেওঁ কয়—"মোৰ দেহাটো ৰ'তেই নাথাকক, মোৰ মনটো, মোৰ প্ৰাণটো এই অসমতেই চিৰদিন থাকিব। মোৰ দেহাটোক নিৰ্বাসন দিব পাৰে, কিন্তু মনটোক নিৰ্বাসন দিব কেনেকৈ ?" (৭ম পৃঃ)।

(ঙ) অসমীয়া একাঙ্কিকা

অন্যান্য সাহিত্যত আধুনিক একাঙ্কিকা নাতৃত-মাত্ৰত সম্পদ হব পাৰে; কিন্তু অসমীয়া সাহিত্যত নহয়। অসম মকত একাঙ্কিকাক ন-ছোৱালী বুলি কৰা কাম্যিক

শুনিলি বিৰ্জানিটোও একপক্ষে সমৰ্থন কৰিবলৈ টান। আমাৰ মতে ই ন জোৱাৰী নহয়, ন-সাজ পিন্ধা আইতাজনীহে, যেন মুখত সেলেণ্ডি লগাই নাতিনীৰ বিয়া চাবলৈ আকৌ এবাৰ তাহানিৰ গাভৰু জনী যেন হৈ ঢাপলি মেলি ওলাই আহিছে।

সুদূৰ অতীতৰ পৰাই কামৰূপৰ ঢুলীয়া অনুষ্ঠান-সমূহত একাঙ্কিকা-সদৃশ লৌকিক দৃশ্য-প্ৰদৰ্শন ব্যৱস্থা প্ৰাছিল। ইয়াৰ ভাষা আছিল সৰল সহজ কথিত গদ্য। বৈষ্ণৱ যুগত একাঙ্কিকাৰ এটা নতুন ঢল উঠিল ব্ৰজাৱলী-মাধ্যমত। সেয়ে আধুনিক যুগলৈকে বৈষ্ণৱ সত্ৰাদিত প্ৰায় একে ৰীতিত চলি আহিছে। সমান্তৰাল ভাবে আধুনিক যুগত আকৌ এবিধ একাঙ্কিকাৰ উদ্ভৱ হ'ল। ইয়াৰ প্ৰকাশ-মাধ্যম গদ্য, পদ্য বা দুয়োটা ৰীতিৰে সংমিশ্ৰণ। আধুনিক একাঙ্কিকাৰ ৰচনা-ৰীতিত ক'ৰবাত কেতিয়াবা কিবা বিষয়ত কম-বেছি পাৰ্থক্য অকণ দেখা যাবেই, তাক আমি বগা কাউৰী যেন দেখাৰ কোনো কাৰণ নাই। অন্যান্য নাট-নাটিকাবোৰ যি নীতি বা মান-দণ্ডেৰে আলোচনা-সমালোচনা কৰা হয়, একাঙ্কিকাৰ বেলিকাও তাৰ অন্যথা হব নেলাগে। বৰ্ত্তমান অসমীয়া একাঙ্কিকা সমালোচনা ক্ষেত্ৰত এই কেইটা মত-বাদ প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা দেখা গৈছে—

(১) লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা আধুনিক একাঙ্কিকাৰ পথ-প্ৰদৰ্শক বা অগ্ৰণী ;

(২) আধুনিক একাঙ্কিকা পাশ্চাত্যৰ অৱদান ;

(৩) স্থান-কালৰ ঐক্য, পৰিধিৰ নাতিদীৰ্ঘতাঃ ইয়াৰ অন্যতম ধৰ্ম ;

(৪) এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট নাটেই একাঙ্কিকা।

লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ একাঙ্কিকাৰ ভূমি চাহ নৌ হওঁতেই আমাৰ সাহিত্যত কেবাখনো একাঙ্কিকাই মূৰ জিলিকাই থিয় দিছিল। প্ৰকাশৰ ক্ৰমানুসাৰে তাৰে কেইখন মানৰ এখন তালিকা দিয়া হ'ল—পৰীক্ষা (১৯০৮)—শৰৎ গোস্বামী ; কপিলা-সংবাদ (১৯১১) সুদৰ্শন শৰ্মন্ ('উষা' ১৮৩৩ শক) ; দেৱযানী ('১১) ; নোমল, পাঁচনি, চিকৰপতি-নিকৰপতি ('১৩) ; গদাধৰ বজা ('১৮ ; বাঁহী ১৮৪০ শক)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা ; বিশ্বনাট্য (('২০ ; 'চেতনা' ১ম বছৰ)—অম্বিকাগিৰি ৰায় চৌধুৰী ; পুনৰ্জন্ম ('২১) —দীন বেধি ; কুৰি শতিকাৰ ৩য় দশকৰ আগতে আধুনিক একাঙ্কিকাৰ সংখ্যা একুৰিৰ কম কোনো মতেই নহয়। এইবোৰ সেই সময়ৰ আলোচনীত আৰু দুই-এখন কিতাপ আকাৰতো প্ৰকাশ হৈছিল। লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ একাঙ্কিকা বোবো পোনতে 'আৱাহন'ত প্ৰকাশ হয় ; 'আৱাহন'ৰ প্ৰথম প্ৰকাশ ১৯২৯ চন আৰু তেওঁৰ নাটবোৰো '২৯ চনৰ পিছতহে ছপা হয়। তেওঁৰ 'প্ৰজাপতিৰ ভুল' নামৰ নাটখন অসমীয়া একাঙ্কিকাৰ পথ-প্ৰদৰ্শক বুলি কোনোবা এজনে হয়তো ভুলতে এবাৰ মন্তব্য কৰিছিল ("যুবীনাক ৰতিব্ৰহ্ম")। কিন্তু এই একেটা মন্তব্যকে সিদ্ধান্ত স্বৰূপে গ্ৰহণ

কৰি লৈ, বহুতে তাৰ পুনৰুল্লেখ কৰি থকাটোহে অসহনীয় আৰু অবাঞ্ছনীয় হৈ পৰিছে। আমি জনাত এই নাটখন দুই-অঙ্কীয়াহে, আৰু পথ-প্ৰদৰ্শক বুলি ধৰি লব লাগিলে, পূৰ্ব-প্ৰকাশিত অন্তবোৰ নাট-নাটিকাৰ বহ্নি-উৎসৰ পাতি লব লাগিব। লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ নামত এতিয়ালৈকে যি কেইখন প্ৰকাশিত নাট পোৱা গৈছে, তাৰ ভিতৰত একাধিক-অঙ্ক-বিশিষ্ট নাটহে অধিক, একাঙ্ক কম। তেওঁৰ প্ৰতিভা একাঙ্কিকাৰ গণ্ডীত পেলাই বিচাৰ নকৰি আহল-বহল ক্ষেত্ৰত বিচাৰ কৰাটোহে যুক্তি-সঙ্গত। একাঙ্কিকাই তেওঁৰ কোমল হাতৰ পৰশ পাই থৰক্-বৰক্ কৈ থিয়-দণ্ডা দিব ধৰিছিল মুঠেই, গা টণ্ডাবলৈ নেপালে। সেইদৰে গল্পসাহিত্যয়ো। তথাপিও, একাঙ্কিকাতকৈ তেওঁৰ গল্প-সাহিত্যৰ প্ৰভাৱ বেছি। তেওঁৰ 'ব্যৰ্থতাৰ দান' আৰু 'চিৰাজ' গল্পৰ আলমত পৰৱৰ্ত্তী সাহিত্যিকে গল্প-নাট লিখাৰ উদাহৰণ পোৱা যায়। বিংশ শতিকাৰ চতুৰ্থ দশক পৰ্য্যন্ত অসমৰ মঞ্চত কেতিয়াবা সুদীৰ্ঘ গহীন নাটৰ মঞ্চাভিনয়ৰ পাছত লঘু চিত্ৰ-সম্বলিত ধেমেলীয়া নাট একোখনৰ অভিনয় দেখুউৱা এটা ৰীতি আছিল। এই উদ্দেশ্যে সেই সময়ত বহুতো একাঙ্কিকা ৰচিত হয়। লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ সমস্যা-বহুল সামাজিক চিত্ৰৰ তাত স্থান নাছিল। মান-বিশিষ্ট সেই নাটবোৰ সুখপাঠ্য আৰু শিক্ষাপ্ৰদ। সভা-সমিতিত আবৃত্তিৰ বাবেও, সেই সময়ত বহুতো একাঙ্কিকা অথবা তেনে ধৰণৰ চুটি চুটি দৃশ্য-কাব্য ৰচিত হয়; সেইবোৰ প্ৰায়েই লঘু আৰু হাস্যৰসাত্মক। শৰ্মাৰ নাট্যাৱলীৰ স্থান তাত নাই। আমাৰ দুৰ্ভাগ্য, তেওঁৰ প্ৰতিভা বিকশিত আৰু বিস্তাৰিত হবলৈ নৌ পাওঁতেই বিধিয়ে অতি কোমল বয়সতে এই গৰাকি উঠি অহা সোণামুৱা নাট্য-শিল্পীক আমাৰ মাজৰ পৰা অজানপুৰীলৈ অকালতে লৈ গুচি গ'ল।

(২) আধুনিক একাঙ্কিকা পাশ্চাত্য অবদান বুলি কৰা মন্তব্য একপক্ষীয়। ওপৰত উল্লেখ কৰা নাট কেইখনত আঙ্গিক অবিহনে কোনো বিষয়তে পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ নাই। 'পৰীক্ষা', 'দেৱযানী' পৌৰাণিক, 'নোমল', 'পাঁচনি', 'চিকৰপতি-নিকৰপতি', লৌকিক সাধুকথাৰ ওপৰত ৰচিত ধেমেলীয়া নাট; 'গদাধৰ ৰজা' কাল্পনিক; বাকীবোৰ সামাজিক। ইয়াৰ কোনোখনতে পাশ্চাত্য প্ৰভাৱ নাই। তদুপৰি আধুনিক একাঙ্কিকা-সংজ্ঞা-প্ৰাপ্ত ইংৰাজী নাটবোৰ (one-act plays) প্ৰকাশ আৰু প্ৰচাৰ হবৰো সৰহ দিন হোৱা নাই। ১৯৪০ চনৰ পাছতহে অসমীয়া দুই-এখন একাঙ্কিকাই পাশ্চাত্য প্ৰভাৱত গঢ় লোৱা দেখা যায়।

(৪) স্থান-কালৰ ঐক্য, ৰচনাৰ নাতিদীৰ্ঘতা প্ৰভৃতি একাঙ্কিকাৰ অন্যতম ধৰ্ম হব লাগে বুলি যি এটা উপকল্প নীতি সাধৰণতে মানি লোৱা হৈছে, সিও একপক্ষীয় মাথোন। কেইবছৰ মান আগতে আন্তঃ-বিশ্ববিদ্যালয় নাট-প্ৰতিযোগিতা আৰু

অন্যান্য নাট্যানুষ্ঠান কিছুমানে প্ৰতিযোগিতা পৰিচালনা সুবিধাৰ বাবে কেতবিনি বিধি-বিধান যুগুত কৰি লৈছে। ইয়াৰ ভিতৰতে সোমাই পৰিল স্থান-কালৰ ঐক্য, নীতিদীৰ্ঘতা প্ৰভৃতি বান্ধবোৰ। গতিকে এনে বিধৰ সংকীৰ্ণ উদ্দেশ্যমূলক বিধি-বিধান কেইটামানে অসমীয়া একাঙ্কিকাৰ সনাতন ধৰ্ম নিয়ন্ত্ৰিত কৰিব নোৱাৰে; এইবোৰ বিধি-বন্ধন সাময়িক আৰু সীমাবদ্ধ। এনেবোৰ জিঞ্জিৰিৰে একাঙ্কিকা সুন্দৰীক পিঞ্জৰাবদ্ধ কৰি ৰাখিব পৰা নাযাব। ই এটা ব্যৰ্থ প্ৰয়াস, সীমাবদ্ধ আৰু উদ্দেশ্যমুখী।

(৪) এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট নাটকেই একাঙ্কিকা বোলা হয়। শব্দ-বিজ্ঞানৰ ফালৰ পৰা চালে 'একাঙ্ক' আৰু 'একাঙ্কিকা'ৰ এটা পাৰ্থক্য ওলাই পৰে; সেই মতে একাঙ্কৰ ক্ষুদ্ৰ ৰূপ হলেহে একাঙ্কিকা বুলিব লাগে (যেনে, নাট—নাটিকা, পুস্তক—পুস্তিকা)। কিন্তু কাৰ্য্য-ক্ষেত্ৰত এই পাৰ্থক্য মানি চলা নাযায়। প্ৰকৃততে, অসমীয়াত নাট, নাটক, ৰূপক আদি শব্দৰ মাজত কোনো পাৰ্থক্য মানি চলা নহয়, একাঙ্ক, একাঙ্কিকা ক্ষেত্ৰতো তেনে। কেৱল 'অঙ্কীয়া নাট' বা 'অঙ্ক' শব্দটোহে একমাত্ৰ বৈষ্ণৱ যুগৰ একাঙ্ক নাট-সমূহক বুজাবলৈ প্ৰয়োগ কৰা হয়। এই নামাকৰণৰ যুক্তি-যুক্ততা লৈও এসময়ত বাদানুবাদ হৈছিল আৰু শেষত এয়ে সিদ্ধান্ত হ'লগৈ যে, অন্যান্য গুণাগুণ যিকিয়েই নাথাকক লাগে, এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট হোৱা বাবেই ইয়াৰ এই নাম।* আধুনিক একাঙ্কিকা সমূহতো এই যুক্তি আৰোপ নকৰিবৰ কোনো প্ৰশ্ন নুঠে অৰ্থাৎ দৃশ্য, পট, গৰ্ভাঙ্ক আদি বিভাগ-অনুবিভাগ যিমানেই কি নাথাকক লাগে, নাট্য-কলেবৰ অথবা নাট্য-বস্তুৰ পৰিধি যিমানেই বিস্তীৰ্ণ নহওক লাগে, এক-অঙ্ক-বিশিষ্ট দৃশ্যকাব্য মাত্ৰেই একাঙ্কিকা। ইংৰাজীতো একাধিক দৃশ্য-সংযুক্ত নাটক একাঙ্কিকাৰ ভিতৰত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে, যেনে 'A king's hard bargain' by Lt. Col. W. P. Drury তিনি-দৃশ্য-সংযুক্ত, 'Aucassin and Nicolette' by Clifford Bax তেৰ-দৃশ্য-সম্পন্ন নাট। এই দৃষ্টিকোণৰ পৰা এইবোৰ নাট একাঙ্কিকা—দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ 'চাকনৈয়া' (আঠ-দৃশ্য), সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্ত্তীৰ 'অভিমান' (পাঁচ-দৃশ্য), আনন্দ শৰ্মাৰ 'ঘাত-প্ৰতিঘাত' (পাঁচ-দৃশ্য), সত্যপ্ৰসাদৰ 'জ্যোতি-ৰেখা' (আঠ-দৃশ্য)—প্ৰতিখন নাট যথেষ্ট দীৰ্ঘকায়, স্থান-কাল-ঐক্য-বিহীন। তথাপিও ওপৰৰ যুক্তিৰ পৰা এইবোৰ একাঙ্কিকা পৰ্য্যায়ৰ অন্তৰ্ভুক্ত নকৰি নোৱাৰি। অঙ্কীয়া নাটবোৰতো দৃশ্য-বিভাগ দেখাওহে নাই, কিন্তু কাৰ্য্যক্ষেত্ৰত আছে ['অঙ্কীয়া নাট' আখ্যা দ্ৰঃ]। আজিকালি এনে দুই-চাৰিখন নাটো ওলাইছে য'ত অঙ্ক, দৃশ্য আদি কোনো নামেই নাই, যেনে, যুগল

* [দ্ৰঃ 'অঙ্কীয়া নাট'—'আৱাহন' সংখ্যা ১৯৪০ চনৰ আশে-পাশে—তীৰ্থনাথ শৰ্মা আৰু বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱাৰ প্ৰবন্ধাৱলী]

দাসৰ '১৮৫৭' নটা 'পৰিস্থিতি'ত বিভক্ত; নগাওঁ নাট্য সমিতিৰ 'পিয়লি ফুকন'ৰ বিভাজন নীতি বিষয়-সূচক। নকলেও হয় যে, প্ৰতিটো বিভাজন এক অঙ্ক বা দৃশ্য-তুল্য মাথোন।

মুঠতে কবলৈ গ'লে, অঙ্ক, দৃশ্য আদি বিভাজন সংজ্ঞাবোৰ সমালোচনা-ক্ষেত্ৰত একেবাৰে উপকৰা। ৰচনাৰ গুণ-ধৰ্ম চাইহে প্ৰকৃত বিচাৰ হৱ লাগে। অনুমান হয়, অসমীয়া একাঙ্কিকাই আজি যি যোগৰূঢ় শব্দৰ ৰূপ লোৱাৰ উপক্ৰম কৰিছে, কালক্ৰমত সি টিকিব নোৱাৰিব। একাঙ্কিকাই তাৰ নিজা গতিত আগবাঢ়ি আহিছে, যোগৰূঢ় শব্দৰূপে নিয়ন্ত্ৰিত হৈ একাঙ্কিকাক কোনো এবিধ স্বকীয়া শ্ৰেণীৰ নাট স্বৰূপে নধৰি অন্যান্য নাট-সমালোচনাৰ পদ্ধতিত সমালোচনা কৰাহে যুগুত। অন্যান্য নাটৰ দৰে ইয়াৰো বিষয়-বস্তু পৌৰাণিক, সামাজিক আদি হৱ পাৰে; ৰসৰ পিনৰ পৰা চালে ইও কমেডি, ট্ৰেজেডি বা উভয়ৰে সংমিশ্ৰণ হৱ পাৰে; নাটকীয় 'সন্ধি', 'সংঘাত' আদি ইয়াৰো অপৰিহাৰ্য্য অঙ্গৰূপে বিচাৰ্য্য বিষয়। পাশ্চাত্য সমালোচকৰ দৃষ্টিতো ই একে নহয়। বহুতে একাঙ্কিকা হ্ৰস্ব-অবয়বী বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে যদিও, ইয়াৰ বিৰুদ্ধ মতো নোহোৱা নহয়—"The one-act play is distinguished technically from the full-length play, not by the time required for its presentation, nor by the number of its pauses marked naturally by the dropping of the curtain, but by its purpose and its mood. The purpose of the one-act play is to produce a single dramatic effect with the greatest economy of means that is consistent with the utmost emphasis; and its mood is derived reasonably from a central insistence upon the factor which was finely phrased by Poe as "totality of impression" (Hamilton).

এই সংজ্ঞাও নিখুঁত নহয়; কিয়নো, নাটমাত্ৰতে ভাবৰ ঐক্য ("Totality of impression") অপৰিহাৰ্য্য। পৰস্পৰ সঙ্গতি-বিহীন ঘটনা-পৰম্পৰাই বা বিক্ষিপ্ত কাহিনী কেতখিনিয়ে নাট্য ধৰ্ম ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰে; সন্ধি, সংঘাত আদি সৃষ্টিত বাধা পৰিব; কাহিনীৰ ঐক্য অবিহনে ভাবৰ ঐক্য সাধন অসম্ভৱ; আৰু ই সকলোবিধ নাটতে সমানে আৱশ্যকীয়। অঙ্কীয়া নাটবোৰত অঙ্ক-বিভাজন ৰূপে 'অঙ্ক' নামটোৱেই নাই; 'শ্ৰীকৃষ্ণায় নমঃ' বা এনে কোনো কৃষ্ণ-নমস্কাৰ-সূচক বচন একাকিবেহে নাট আৰম্ভণি হয়। আধুনিক নাট কিছুমানেও ইয়াৰ বদলি ১ম অঙ্ক, ১ম পৰিস্থিতি অথবা বিষয়-সূচক নাম এটা (যেনে, 'পিয়লি ফুকন'ত "বিচাৰ")

গ্ৰহণ কৰিলে; অঙ্কীয়া নাটৰ "নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ"ৰ বদলিও সেইদৰে ২য় অঙ্ক (বা ১ম অঙ্ক ২য় দৃশ্য), ২য় পৰিস্থিতি অথবা বিষয়-সূচক অইন এটা নাম লগে। অঙ্কীয়া নাটত এনে স্থান-কাল-বিভাজন-নিৰ্দেশ প্ৰায় সঙ্গীতৰ মাধ্যমত কাৰ্য্যকৰী কৰা হয়। সেয়ে কালক্ৰমত বহুতো আধুনিক নাটৰ বিভাজন-নীতি হব পাৰে। সেইদৰে অঙ্কীয়া নাটত পদে পদে সুদীৰ্ঘ মঞ্চ-নিৰ্দেশৰ অভাৱ নাই, যেনে—"ওহি বুলি ৰুকমিনি স্বহস্তে পত্ৰ লেখি—ব্ৰাহ্মণক হাতে দেলহ। বেদনিধি হাত পাতি লেলহ। ৰাজকুমাৰিক প্ৰবোধ বুলিয়ে বিপ্ৰ চলল" ('ৰুক্মিণী-হৰণ')। আধুনিক একাঙ্কিকা কিছুমানতো সুদীৰ্ঘ মঞ্চ নিৰ্দ্দেশ আছে। চলিত মতানুসাৰে এইবোৰ ইব্‌চেন প্ৰভৃতি পাশ্চাত্য নাট্যকাৰৰ প্ৰভাৱ। আনহাতে, এইবোৰ অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰভাৱ বুলি ধৰি ললেও ভুল হয় কেনেকৈ? অঙ্কীয়া নাট অসমীয়াৰ কৌটিকলীয়া সাংস্কৃতিক সম্পদ, পাশ্চাত্য নাট আৰু অভিনয় সিদিনাৰ বস্তুহে। তদুপৰি ইংৰাজী নাট কোনজন নাট্যকাৰে কেইখন পঢ়িছে? কিমান বুজিছে? কিন্তু অঙ্কীয়া নাট আৰু ভাওনা আমাৰ চকুৰ আগৰ সম্পদ। আমি ভাবো, আজি আমাৰ হেৰোৱা সংস্কৃতিৰ পুনৰাগমনৰ আগন্তুক হৈছে ("History repeats itself"); আধুনিক একাঙ্কিকাই বৈষ্ণৱীয় অঙ্কীয়া নাটৰ সৈতে খোজত খোজ মিলাই আগবাঢ়ি আহিব ধৰিছে আৰু অচিৰ ভৱিষ্যতে এনে এদিন আহিব যেতিয়া আধুনিক একাঙ্কিকা ৰূপে-ৰসে অঙ্কীয়া নাটৰ সৈতে একেটা সুতিতে মিলি যাব।*

* [দ্রঃ আমাৰ প্ৰবন্ধ 'অসমীয়া একাঙ্কিকাত এটি ধাঁচ'—'অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা' ১৯৬৬ চন ৩য় সংখ্যা]।

দ্বিতীয় আধ্যা

(অভিনয়-প্ৰসঙ্গ)

মঞ্চ-নিৰ্মাণৰ উদাহৰণসমূহ—'বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ' আধ্যাত কোৱা হৈছে, কিদৰে বহিৰাগত শাল-শিঙীৰ খুন্দাত অসমীয়াৰ এদিন আত্ম-প্ৰতিষ্ঠাৰ খুটি কেইটাও থৰক্-বৰক্ হৈ পৰিছিল। তথাপিও তেওঁলোকে হতাশাৰ জুই ফুৱাই থকা নাই; অযুত হাতীৰ বল লৈ হাতে-কামে লাগি গ'ল। উনবিংশ শতিকাৰ শেষ আৰু কুৰি শতিকাৰ আদি ছোৱাৰ ভিতৰতে অসমৰ নগৰে-চহৰে কেবাটাও মঞ্চ নিৰ্মিত হৈ উঠিল।

ডিব্ৰুগড়—ডিব্ৰুগড় চহৰত কিদৰে প্ৰথমতে বঙ্গ-প্ৰভাৱত পাশ্চাত্য ধৰণৰ ৰঙ্গমঞ্চ স্থাপিত হবলৈ পালে, এই বিষয়ে 'বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ' নামৰ পূৰ্ববৰ্ত্তী আধ্যা এটাত আলোচনা কৰি অহা হৈছে। কালক্ৰমত বিভেদৰ সৃষ্টি হৈ আহিল, অসমীয়া সকলে নিজাকৈ দুৰ্গাপূজা পাতিবলৈ ললে, স্বকীয়াকৈ নাটঘৰ এটা সাজিবলৈও মন কৰিলে। পূৰ্বৰ পূজা আৰু থিয়েটাৰ ঘৰ বঙালীসকলক এৰি দি, বৰ্ত্তমান ছোৱালী হাইস্কুল থকা ঠাইতে তেওঁলোকৰ কল্পিত মঞ্চ নিৰ্মিত হ'ল। এই মঞ্চ খেৰৰ। নাট্যানুষ্ঠানৰ প্ৰথম সভাপতিজন আছিল যদুৰাম বৰুৱা (১৮৪৭-১৯০৮); তেওঁ স্বনামধন্য মণিৰাম দেৱানৰ চতুৰ্থ ভাৰ্য্যাৰ পুত্ৰ। তাত ১৮৮৫ খৃষ্টাব্দত "জনৈক জ্ঞানী"-ৰচিত 'অভিমন্যু-বধ নাটক'ৰ অভিনয় হয়। পিছত এই ৰচকজন ভাৰতচন্দ্ৰ দাস বুলি জানিব পৰা হৈছে। ১৮৯২ চনত কোনোবা অজ্ঞাত গ্ৰন্থকাৰৰ 'শকুন্তলা' নাট আৰু ১৮৯৩ চনত পূৰ্ণ শৰ্মাৰ 'হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক' আৰু 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক'ৰ অভিনয় হৈছিল। এদিন হঠাতে পূজা-মণ্ডপ আৰু অভিনয়-মঞ্চ একেলগে জুইত জাহ গ'ল। তেতিয়া আগৰ পূজা-মণ্ডপৰ দাতিতে গোলাপচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ মাটিত এটা মঞ্চগৃহ সজা হ'ল আৰু 'মেঘনাদ-বধ', 'দক্ষ-যজ্ঞ', 'নল-দময়ন্তী' প্ৰভৃতি নাটৰ অভিনয় হব ধৰিলে। আকৌ বিপদ আহিল—এদিন অকস্মাতে প্ৰচণ্ড ধুমুহাই মঞ্চগৃহ বগৰাই মাটিত লেপেটা খুৱাই চেপেটা কৰিলে। কিন্তু অমঙ্গলত মঙ্গলৰ শঙ্খ-নিনাদ-ধ্বনি উঠিল। বাগিছাৰ মালভোগ বৰুৱাই এটা পূজা-মণ্ডপ সজাই বাইজলৈ আগ বঢ়ালে আৰু গোলাপ বৰুৱাৰ মাটিত বাজহুৱা ধনেৰে এটা পকী মঞ্চও নিৰ্মাণ কৰালে। ১৯২৪ চনত হৰকান্ত শৰ্মা, ডাঃ হৰেকৃষ্ণ দাস আৰু কাৰ্ত্তিকান্ত শৰ্মাৰ প্ৰচেষ্টাত এই মঞ্চই পুনৰ

উন্নতি লাভ কৰি, ১৯২৫ চনৰ পৰা নতুন নতুন দৃশ্যসজ্জাৰে সুশোভিত হৈ পৰিল। পঞ্চাশ বছৰৰ পিছত নীলমণি ফুকনৰ সভাপতিত্বত ইয়াৰ 'সোণালী জয়ন্তী' উৎসৱ ছদিনীয়াকৈ মহাসমাৰোহে পতা হয়। উৎসৱত লক্ষ্মীনাথ খাৰঘৰীয়া আৰু ইন্দ্ৰেশ্বৰ চলিহাক সম্বৰ্দ্ধনা জনোৱা হয়। ১৯২০-৪০ চনৰ ভিতৰত এই মঞ্চত অভিনীত হোৱা নাট্যাৱলী এইবোৰ, মনোমতী, সংসাৰচিত্ৰ, ৰাজনটী, সীতা, আনাৰকলি, উল্কা আদি। '৪০ চনৰ দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ সময়ত মঞ্চঘৰ যুদ্ধ-সামগ্ৰী ৰখা ভঁৰাল-ঘৰলৈ ৰূপান্তৰিত হোৱাত একেবাৰে কেবা বছৰলৈ ইয়াৰ দুৱাৰ জাপ খাই থাকিল।*

কামাখ্যা—'বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ' আধ্যাত কামাখ্যাত মঞ্চ নিৰ্মাণৰ প্ৰথম উলহ-মালহৰ কথা বহলাই কোৱা হৈছে। আনুমানিক কুৰি শতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকৰ পৰাহে ইয়াত অসমীয়া নাটৰ অভিনয় হয়।

হয়বৰগাওঁ (নগাওঁ)ৰ 'বীণাপাণি ষ্টেজ'—১৮৭০ খৃষ্টাব্দতে 'বীণাপাণি ষ্টেজ' স্থাপিত হোৱা বুলি প্ৰমাণিত হয় এই চনৰ মঞ্চ-মোহৰৰ পৰা। ইয়াত প্ৰথম অভিনীত নাট রুদ্ৰ বৰদলৈৰ 'বঙাল-বঙালনী'। মঞ্চ-নিৰ্মাণত আগবঢ়ুৱাসকলৰ ভিতৰত দেৱনাথ বৰদলৈ, ভগীৰথ বৰদলৈ, হুচেইন আলি হাজৰিকা প্ৰভৃতিৰ নাম চিৰস্মৰণীয়। ১৮৯৮ চনত এই মঞ্চই স্থায়ী আৰু পূৰ্ণ ৰূপ লাভ কৰে।

গুৱাহাটীৰ 'ফ্ৰেণ্ড্‌চ্ ইউনিয়ন ক্লাব'—'বঙ্গদেশৰ প্ৰভাৱ' নামৰ আগৰ আধ্যা এটাত বঙ্গীয় প্ৰভাৱত কিদৰে গুৱাহাটীত 'আৰ্য্য নাট্য হল্' স্থাপিত হৈছিল, তাৰ বৰ্ণনা দি অহা হৈছে। এই মঞ্চ নিৰ্মাণৰ পাছত অসমীয়া ৰাইজে উজান বজাৰ অঞ্চলৰ আশে-পাশে দুৰ্গাপূজা আৰু থিয়েটাৰৰ বাবে ঠাই এডুখৰি বিচাৰি ঘূৰ্‌ঘূৰ্‌টিয়াই ফুৰিব লগা হয়। তেতিয়া দীঘলী পুখুৰীৰ পূবপিনে অৱস্থিত 'টাউন হল্'ত এটা পুথি-ভঁৰাল আছিল আৰু সেই ঘৰতে এসময়ত 'নল-দময়ন্তী' নাটৰ অভিনয় হৈছিল। অস্থায়ী মঞ্চ পাতি অভিনয় কৰাৰ তিতা-কেঁহা অভিজ্ঞতাই অভিনয়-প্ৰেমীসকলক এটা স্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণৰ বাবে বাধ্য কৰি তুলিলে। ৰাইজে নথ জোকাৰিলে নৈ বৈ যায়—অতি কম সময়তে প্ৰায় ছশ টকা ৰূপ ৰৰঙণি উঠিল; বাকীখিনি পূজা সমিতিৰ পৰা যোগ দি ছশ টকা সম্পূৰ্ণ কৰি, এটা আহল-বহল মঞ্চগৃহ নিৰ্মিত কৰা হ'ল—স্থান, উজান বজাৰৰ দক্ষিণ-পশ্চিম অঞ্চল। এই কামত প্ৰধান উদ্যোক্তা আছিল খ্যাতনামা কংগ্ৰেছ-কৰ্মী নবীন বৰদলৈ, ই-এ-চি ৰাধানাথ ফুকন (অসমৰ প্ৰথম এম্-এ), চাব্-ডেপুটি কলেক্টৰ অন্নদাচৰণ ভট্টাচাৰ্য্য (অসমৰ দ্বিতীয় এম্-এ), 'সীতাহৰণ'-কাব্য-প্ৰণেতা ভোলানাথ দাস, বিহগী-কবি ৰঘুনাথ চৌধাৰী আদি।

* ৰচনাৰ প্ৰধান অৱলম্বন—'শতাব্দীৰ মাজেদি তিৰুপতি'—'জেউতি ৰঘন' ১৮৭০ শক, লিখক নবীকান্ত দত্ত।

নাট্য সমিতিৰ নামাকৰণ কৰা হ'ল 'ফ্ৰেণ্ডচ্ ইউনিয়ন ক্লাব'—ইংৰাজ ৰাজত্বৰ প্ৰভাৱ-সূচক ধুনীয়া ইংৰাজী নাম; সময় ১৯০৫—৭ চন। নবীন বৰদলৈয়ে নিজৰ বাস-ভৱনতে নিতৌ সজ্জিয়া অভিনয়ৰ-আখৰা পাতি সুন্দৰসেৱী সকলৰ মন-প্ৰাণৰ খোৰাক্ যোগাইছিল। নিপুণ বেহেলা-বাদক শিল্পী মীন বৰদলৈ, সৱৰহী কলাসেৱী পদ্ম (পদ্মচন্দ্ৰ বৰুৱা)ৰ নাম এই প্ৰসঙ্গত সততে জনাজাত। এতিয়ালৈকে জয়মতী-আখ্যান লৈ ৰচিত নাটবোৰৰ ভিতৰত গোহাঞি বৰুৱাৰ নাটখনকে প্ৰথম বুলি কোৱা হয়; কিন্তু নবীন বৰদলৈয়েও হেনো প্ৰায় একে সময়তে 'জয়মতী' নামৰ নাট এখন ৰচনা কৰে আৰু প্ৰায় ১৯০৩ চন মানত গুৱাহাটীত এই অপ্ৰকাশিত নাটখনৰ অভিনয় হয় (দ্ৰঃ 'স্মৃতি-তীৰ্থ' নলিনীবালা দেবী)।*

কামৰূপ নাট্য সমিতি—(ভাস্কৰ নাট্য মঞ্চ, কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্য মন্দিৰ, কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্যমঞ্চ)।

গুৱাহাটী উজান বজাৰৰ জোৰপুখুৰী পাৰৰ দক্ষিণ পিনে উগ্ৰতাৰা দেৱালয়ৰ মাটিত কৰ্মবীৰ নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈৰ এটুকুৰা 'লীজ'-লোৱা মাটি আছিল। তাতে এটা জুপুৰী খেৰী ঘৰত বৰদলৈৰ ভ্ৰাতৃ-শহুৰ ব্ৰজনাথ বৰুৱা কিছুদিন থাকে। তেওঁৰ পিছত ৰত্নধৰ বৰুৱা নামৰ এজন কেৰাণীয়ে তাত থাকিবলৈ লয়। দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে ৰত্ন বৰুৱাই এবাৰ তেওঁক নিতৌ গাখীৰৰ যোগান ধৰা গোৱাল এটাক বাকী পইচাখিনি পৰিশোধ কৰিব নোৱাৰাত পৰিল। গোৱালে উপায় নেপাই বৰুৱাৰ ওপৰত আদালতত গোচৰ দিলে আৰু বিচাৰত ঘৰটো নিলাম-বিক্ৰীৰ বাবে মুকলি কৰি দিয়া হ'ল; নিলামত নবীন বৰদলৈয়ে ঘৰটো কিনি লৈ ভৈৰৱচন্দ্ৰ বৰুৱা নামৰ এজনক ভাৰালৈ দিলে। অকস্মাতে এদিন জুই লাগি ঘৰ ভস্মীভূত হ'ল—তথাকথিত অমঙ্গলে ভাবী মঙ্গলৰ সূচনা কৰিলে। ৰাজহুৱা মেল বহিল; প্ৰস্তাব গৃহীত হ'ল, তাত বিনা খাজানাই এটা ৰাজহুৱা মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰিব লাগে। দেৱালয়ৰ মাটিত বিনা খাজানাই ৰাজহুৱা মঞ্চ সাজিবলৈ অনুমতি দিয়া বাবে, দেৱালয়ৰ দলৈজনক সদায় মঞ্চৰ কাৰ্য্য নিৰ্বাহক সমিতিৰ অন্যতম সদস্য ৰূপে (Ex-officio member) ৰখাৰো এটা প্ৰস্তাব লোৱা হ'ল। প্ৰথম কাৰ্য্য নিৰ্বাহক সমিতিৰ বিষয়-ববীয়া লোকসকল আছিল—ৰাধানাথ ফুকন (সভাপতি), গোপীনাথ বৰদলৈ (সম্পাদক, তেতিয়া তেওঁ সোণাৰাম হাইস্কুলৰ প্ৰধান শিক্ষক, পিছলৈ অসমৰ মুখ্যমন্ত্ৰী), ৰঘুনাথ চৌধাৰী (মঞ্চাধ্যক্ষ)। ৰাজহুৱা দান-বৰঙণি সংগ্ৰহ কৰি অনতিপলমে স্থায়ী মনমোহা মঞ্চ এটি নিৰ্মিত হ'ল—এয়ে 'ভাস্কৰ নাট্যমঞ্চ' বা 'কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্য

* ৰচনাৰ আংশিক ভেটি—ৰঘুনাথ চৌধাৰীৰ 'ডায়েৰী' আৰু মৌখিক আলাপ। নলিনীবালাৰ 'স্মৃতি-তীৰ্থ' আদি।

মন্দিৰ' ('কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্যমঞ্চ'); সমগ্ৰ অনুষ্ঠানটোৰ নাম 'কামৰূপ নাট্য সমিতি'; স্থাপিত ১৯১৫ চন। প্ৰবীণ শিল্পী ভোলানাথ দাসে নিজ হাতে সজা কেইখনমান চকী-মেজ মঞ্চলৈ দান স্বৰূপে আগবঢ়ালে, বাইজৰ দৃষ্টি পৰিল।*

'ভ্ৰমৰঙ্গ'ৰ প্ৰথম অভিনয়—১৮৮৭-৯২ খৃষ্টাব্দৰ ভিতৰত গুৱাহাটীত পোনপ্ৰথম বাৰ 'ভ্ৰমৰঙ্গ' নাটৰ অভিনয় হয়। 'The Comedy of Errors' নাটৰ ৰূপান্তৰিত এই নাটখনৰ অন্যতম অভিনেতা ৰজনী বৰদলৈয়ে লিখিছে যে, সেই সময়ত তেওঁ গুৱাহাটীত পিয়ল কামত নিযুক্ত বিষয়া। "বহুদিনৰ যুবত" গুৱাহাটী-নিবাসী ডেকা দলে এই অভিনয় (থিয়েটাৰ) পাতে। "বহুদিনৰ যুবত" কথাষাৰে বুজায় যে ইয়াৰ বহুদিন আগতেই পাশ্চাত্য ধৰণৰ অভিনয় বা থিয়েটাৰ গুৱাহাটীত নহৈ থকা নাই। [দ্ৰঃ 'ৰজনী বৰদলৈৰ আত্মকথা' 'অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা' ৮ম বছৰ ৩য় সংখ্যা]

তেজপুৰৰ 'বাণষ্টেজ'—অনির্দিষ্ট কালৰে পৰা তেজপুৰত অস্থায়ী বা মুকলি মঞ্চত মাজে-সময়ে দুই-এখন পাশ্চাত্য পদ্ধতিৰ অভিনয় বা থিয়েটাৰ হৈ আহিছিল যদিও, ১৮৯৫ খৃষ্টাব্দতহে ইয়াত আনুষ্ঠানিক ভাবে এটা অবৈতনিক নাট্যসঙ্ঘ (Amateur Theatre Party) স্থাপিত হয়। প্ৰথমতে দুৰ্গাপূজাত চাৰিনিশা থিয়েটাৰ-প্ৰদৰ্শনৰ ব্যৱস্থা আছিল ; তাৰে দুনিশা কেৱল অসমীয়া নাটৰ বাবে। নিৰ্দিষ্ট দুই-এগৰাকিত বাহিৰে সকলোৱে টিকট কিনিহে থিয়েটাৰ চাব পাৰে। এবাৰ মাননি-টিকট (Complimentary ticket) থকা সত্ত্বেও, কেইজনমান বিশিষ্ট অসমীয়া ভদ্ৰলোক আসনৰ অভাৱত প্ৰেক্ষাগৃহৰ পৰা উলটিব লগীয়াত পৰিল আৰু অনুষ্ঠানত বিদ্ৰোহ-বহ্নি জ্বলি উঠিল। এই বিশিষ্ট ব্যক্তিগণৰ মাজত আছিল দুজন ই-এ-চি—ৰাধানাথ ফুকন আৰু কৃষ্ণ চৌধুৰী। এজন এচ্-ডি-চি ৰায়বাহাদুৰ বেথাৰাম শৰ্মা। কেউজনে কৃষ্ণ চৌধুৰীৰ ঘৰত লগ হৈ এই বিষয়ে আলোচনা পাতিলে। আলোচনাত সিদ্ধান্ত হ'ল, অসমীয়াই পূজা আৰু থিয়েটাৰ সুকীয়াকৈ পাতিব। বঙালীসকলক নগদ তিনিশ বাঠি টকা দি দৃশ্য-পট সমূহ অসমীয়াই হস্তগত কৰি ললে।

সেই সময়ত দুৰ্গাপূজাত কাহাৰীৰ চিৰস্তাদাৰ লক্ষ্মীকান্ত দাসৰ ঘৰত থিয়েটাৰ পতা হৈছিল। ১৮৯৬ চনত অস্থায়ী মঞ্চ সাজি 'হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক' আৰু 'মহৰী'ৰ অভিনয় কৰা হয় ; কামৰূপ-নিবাসী অদো বাম কলিতা নামৰ মানুহ এজনে এখন বিজ্ঞাপন আঁৰ-কাপোৰ (Drop Scene) আঁকি দিছিল। অভিনয়ত যোগ দিয়া

---

* ৰচনাৰ ভিত্তি (১) 'স্মৃতি-তীৰ্থ' (নলিনী দেৱী); (২) বদু চৌধাৰীৰ মৌখিক কথা-বতৰা, (৩) অন্নদাচৰণ ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'ডায়েৰী'; (৪) 'কামৰূপ নাট্য সমিতি'ৰ পুথিকা আদি।

লোকসকলৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা, ৰাধাকান্ত দাস (নাজীৰ), ঘনকান্ত চলিহা প্ৰভৃতি।

১৮৯০ চনত স্থাপিত 'অসমীয়া ভাষাৰ উন্নতি-সাধিনী সভা'ৰ তেজপুৰ শাখাই অসমীয়া ভাষা-সাহিত্যৰ উন্নতি-কল্পে লোৱা প্ৰস্তাব-সমূহৰ ভিতৰত এটা আছিল, স্থানীয় নামঘৰত এই সভাৰ যোগেদি এটা মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰা। সভাৰ পুঁজিৰ পৰা তিনিশ পয়সত্তোৰ টকা জমা দি তপতে তপতে প্ৰস্তাৱটো কাৰ্য্যত পৰিণত কৰা হ'ল আৰু ১৯০১ চনত নাট্যমঞ্চ এটি নিৰ্মিত হৈ উঠিল। এয়ে বাণষ্টেজৰ সৃষ্টিপৰ্ব। লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাক পৰিচালকৰূপে লৈ, ডেৰশ টকাৰ বাদ্য-যন্ত্ৰ কিনি সঙ্গীত-শাখা এটাও স্থাপন কৰা হ'ল। এই শিতানত হোৱা মুঠ খৰছ পাঁচশ বাইশ টকা এক অনা ন পাই। ভাওনাৰ নতুন সংস্কৰণ আৰু পাশ্চাত্য পদ্ধতিৰ অনুকৰণত অভিনয় পাতি নাট্য সাহিত্যৰ উন্নয়ন প্ৰভৃতি সভাৰ অন্যতম উদ্দেশ্য। ১৯০১—৮ চন পৰ্য্যন্ত পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা বাণ ষ্টেজৰ সম্পাদক। তাত অভিনয় কৰিবৰ বাবে ষ্টেজৰ নামটোৰ সৈতে মিলিব পৰাকৈ 'বাণৰজা' নামেৰে এখন নাট লিখিবলৈ গোহাঞি বৰুৱা আৰু হেমচন্দ্ৰ গোস্বামীক যুটীয়া ভাবে অনুৰোধ জনোৱা হয়। দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে অলপ দিন পিছতেই বিধিয়ে গোস্বামীদেৱক ইহজগতৰ পৰা চিৰদিনৰ বাবে আঁতৰাই নিলে আৰু নাট-ৰচনা কাৰ্য্য কেৱা গোহাঞি বৰুৱাৰ গাত অকলে পৰিল। 'বাণৰজা' নাট ১৯৩৩ চনত প্ৰকাশ হয়। লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাৰ 'সঙ্গীত-সাধনা', 'সঙ্গীত-কোষ', শিল্পী-সাহিত্যিক দণ্ডি কলিতা, ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, জ্যোতিপ্ৰসাদ, ফণীশৰ্মা, বিষ্ণু ৰাভা প্ৰভৃতি এই অনুষ্ঠানৰেই আংশিক অৱদান বুলি কব পাৰি। ইয়াত ১৯২৯ চনত হোৱা অতুল হাজৰিকাৰ 'নৰকাসুৰ' অভিনয়-আখৰাত ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰক কিছুদিন শিক্ষক ("Motion master") নিযুক্ত কৰা হৈছিল। হাজৰিকাৰ 'বেউলা' আৰু 'নৰকাসুৰ'ৰ প্ৰথম অভিনয় ইয়াতেই হৈছিল আৰু নাট্যকাৰজনক অভিনয়-পুঁজিৰ পৰা আৰ্থিক সাহায্য দি উৎসাহিত কৰাও হৈছিল। দণ্ডি কলিতাৰ 'সতীৰ তেজ'ৰ প্ৰথম অভিনয়ো ইয়াতেই। ইয়াতেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'শোণিত কুঁৱৰী' অভিনয়ত জ্যোতিয়ে নিজে চিত্ৰলেখাৰ ভাওত আৰু কামিনী দাসে বাণৰজাৰ ভাওত ওলাই দৰ্শকক মন্ত্ৰ-মুগ্ধ কৰি ৰাখিব পাৰিছিল বুলি শুনা যায়। জ্যোতিৰ পিতৃ পৰমা আগৰৱালাই পাইয়ানোৰ সৈতে সুৰ-সঙ্গত কৰি গোৱা বিয়ানাম এই মঞ্চৰ অইন এক পুৰণি মধু-সোঁৱৰণ। চন্দ্ৰনাথ শৰ্মা বাণ ষ্টেজৰ অন্যতম অক্লান্ত কৰ্মী।

১৯১৪-১৮ চনৰ ভিতৰত ইউৰোপীয় চাহাবসকলেও ইয়াত একাধিকবাৰ থিয়েটাৰ পাতি টিকট বিক্ৰী কৰি, প্ৰতি নিশাতে পাঁচ-হেজাৰ কৈ টকা আদায় কৰি জাৰ্মান যুদ্ধলৈ আৰ্থিক সাহায্য আগবঢ়ায় আৰু 'ব্ৰহ্মপুত্ৰ মেচনিক লজ' ভৱন

নিৰ্মাণত সহায় কৰে। কেবাবছৰো এওঁলোকে এই মঞ্চৰ বাবেও বছৰি পাঁচশকৈ টকা দান দি আছিল। পিছে অসহযোগ আন্দোলনৰ সময়ত 'কানিংহাম চাকুঁলাৰ' অমান্য কৰা ছাত্ৰসকলৰ বাবে যেতিয়া ইয়াত শিক্ষা-শ্ৰেণী খোলা হয়, চাহাবসকলে এই দান বন্ধ কৰি দিলে। চৰ্দাৰ বাহাদুৰ মেজৰ চুবাদাৰ গোপালচন্দ্ৰ দাস (চি-বি-ই) দেৱে এই মঞ্চলৈ কেবাখনো দৃশ্য-পট দান দিছিল।

শিৱসাগৰ—প্ৰায় ১৮৯১ খৃষ্টাব্দৰ মানৰ পৰাই শিৱসাগৰত 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন', 'অভিমন্যু-বধ' আদি নাট-অভিনয়ৰ সংবাদ পোৱা যায় অস্থায়ী মঞ্চত, নামঘৰত অথবা সম্ভ্ৰান্ত ব্যক্তি দুই-চাৰিজনৰ ঘৰত। 'নাটঘৰৰ অভিজ্ঞতা'-শীৰ্ষক প্ৰবন্ধ এটাত বেণুধৰ ৰাজখোৱাই কয় যে, ১৮৯৯ খৃষ্টাব্দত 'শিৱসাগৰ নাট্য সমাজ' নামৰ অনুষ্ঠান স্থাপিত হৈছিল; তাত প্ৰথম অভিনীত নাটখন আছিল 'সীতাৰ পাতাল প্ৰৱেশ' বা 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ'।[১] এই অভিনয়ত ৰাজখোৱাই লক্ষ্মণৰ ভাও লৈছিল; অনুষ্ঠানৰ সম্পাদকো আছিল তেওঁৱেই। ৰায় বাহাদুৰ ফণীধৰ চলিহাই চৰ্কাৰী চাকৰিৰ পৰা অৱসৰ লোৱাৰ পিছত, স্থানীয় নামঘৰৰ লগতে এটা অস্থায়ী বাজহুৱা ঘৰ নিৰ্মিত হয় আৰু তেতিয়াৰ পৰা ইয়াত উচ্চ-মান-বিশিষ্ট নাট কেবাখনো অভিনীত হব ধৰে; কলিকতাৰ পৰা বাছকবনিয়া দৃশ্যপট আদি সৰবৰাহ কৰা হয়। প্ৰথমতে ফণীধৰ চলিহা, ক্ৰমান্বয়ে কনকলাল বৰুৱা, বিষ্ণুপ্ৰসাদ দুৱৰা, ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, পদ্মধৰ চলিহা প্ৰভৃতি বিশিষ্ট ব্যক্তিগণ ইয়াৰ প্ৰধান উদ্যোক্তা হৈ পৰে। ইয়াৰ মঞ্চত এবাৰ কৰি যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰাই নাগিনী ছোৱালী জিমুৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰি দৰ্শকক বিমুগ্ধ কৰি তুলিছিল; সেইদৰে ১৯১২ চনত 'ভ্ৰমৰঙ্গ' নাট অভিনয়ত ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ কলাকুশল অভিনয়ে দৰ্শকৰ মনত মচিব নোৱাৰা সাঁচ বহুৱাই থৈ গৈছে। কেইবছৰমানৰ পাছত পুৰণা মঞ্চ ভাঙি-ছিঙি তাৰ ঠাইত ১৯১৭ চনত 'দত্ত ব্ৰাদাৰ্চ' দোকানৰ কাষত থকা পাঠাগাৰটোত এটা নতুন মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰা হ'ল। ইয়াৰ প্ৰায় বাৰ বছৰমান পিছত ৰাধিকাপ্ৰসাদ বৰুৱা, ভবানীপ্ৰসাদ বৰুৱা আৰু তাৰিণীপ্ৰসাদ বৰুৱাই স্কুলৰ ছাত্ৰাবাসৰ কাষত থকা মাটি এটুকুৰা বাইজলৈ দান কৰে আৰু সেই ঠাইতে এটা স্থায়ী মঞ্চ নিৰ্মাণ কৰি আধুনিক সাজ-সজ্জাৰে সজ্জিত কৰা হয়। ১৯২৮ চনৰ পৰা এই মঞ্চই পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ লাভ কৰি ৰাইজক নাট্যকলাৰ সোৱাদ লবলৈ সুযোগ-সুবিধা দি আহিছে। ১৯৫৮ চনত ইয়াতেই অসমত পোন-প্ৰথম ঘূৰ্ণ ৰঙ্গমঞ্চ প্ৰতিষ্ঠিত।[২]

১। দ্ৰঃ—'নাটঘৰৰ অভিজ্ঞতা' বেণু ৰাজখোৱা 'বাহঁহী' ১৯৩৭, আহাৰ; 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ' নাটখন 'সীতাৰ পাতাল প্ৰৱেশ' বোলা হব নে নহয়, 'বৈদেহী-বিচ্ছেদ' নাট খনত এই বিষয়ে কোনো উল্লেখ নাই।

২। ৰচনাৰ আধাৰ—এসময়ৰ ৰংপুৰ কলেজৰ অধ্যক্ষ পদ্মধৰ চলিহাৰ বিবৃতি।

গোলাঘাট—জয়চন্দ্ৰ মুঞ্চিফ প্ৰমুখ্যে কেইজনমান মুখিয়াল ব্যক্তিৰ প্ৰচেষ্টাত পোনপ্ৰথম ১৮৯৫ খৃষ্টাব্দত গোলাঘাটত নাট্যমঞ্চ এটি নিৰ্মিত হয়; কিন্তু ভূমি-সম্বন্ধীয় কিঞ্চিৎ আসোঁৱাহ ওলোৱাত এই মঞ্চ এবছৰ পিছতে 'লোমানন্দ নামঘৰ' থকা ঠাইলৈ স্থানান্তৰিত কৰা হয়। বঙ্গানুবাদ 'হৰিশ্চন্দ্ৰ' ইয়াৰ প্ৰথম অভিনীত নাট বুলি জনা যায়। তেতিয়া ঘৰটো খেৰী আছিল, অভিনয়-কালত আসন অন্যান্য ঠাইৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা হৈছিল, স্ত্ৰী-দৰ্শকৰ বাবে মাজত জাল দি আছুতীয়া আসনৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছিল। ১৯০২ চনত এই ঘৰটো ভাঙি এবছৰ পিছতে নকৈ সজা হয়। সেইদিনত প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দি উঠি প্ৰায়বোৰ ঠাইতে ছাত্ৰসকলে একোখন নাট অভিনয় কৰা এটা প্ৰথা যেন হৈ পৰিছিল আৰু ১৯১৮ চনত গোলাঘাটৰ প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা দিয়া ছাত্ৰসকলে এনে এখন অভিনয় পোন প্ৰথম বাৰৰ বাবে তাত পাতে; নাটখন আছিল 'বিদ্যাৱতী'; পৰীক্ষাৰ্থীৰ সংখ্যা মাত্ৰ ন জন (তেতিয়া পৰ্য্যন্ত তাত প্ৰৱেশিকা ছাত্ৰ-সংখ্যা সেয়ে উচ্চতম)।

১৯১৯ চনত নাট্য সমাজৰ এক অধিৱেশনত প্ৰস্তাৱ গৃহীত হ'ল, নাট-ভৱনটো নগৰৰ মধ্যস্থানলৈ নিব লাগে—কিন্তু "হাতত নাই কণটো, ৰৰসবাহলৈ মনটো"—এই চিৰন্তন নীতিও স্থানীয় উদ্যোগী ডেকা চামৰ মাজত চৌবিশ ঘণ্টাৰ ওপৰ থিতিলাভ কৰিব নোৱাৰিলে। নিশাটোৰ ভিতৰতে পুৰণা ঘৰ ভাঙি-ছিঙি লণ্ডভণ্ড কৰা হ'ল; আৰু আজি যিটো মঞ্চ আছে, এইটোৱেই পুৰণা মঞ্চৰ নৱ প্ৰতিষ্ঠা। যাদৱপ্ৰসাদ ছুৱৰাকে ধৰি ছুই-চাৰিজন মুখ্য লোক ডেকাদলৰ অগ্ৰণী। মাটি ডোখৰ চৰ্কাৰী আছিল যদিও, পিছত বাইজৰ হাতলৈ আহিল। ১৯১৯-২০ চনত কেইজনমান বছাত বছা ল'ৰাক নৃত্য-গীত আদি গন্ধৰ্ব বিদ্যাত প্ৰশিক্ষণ দি মঞ্চ সৌন্দৰ্য্য বৰ্দ্ধন কৰাৰ উপায় উদ্ভাৱন কৰা হয়। মহেন্দ্ৰ নাথ গোহাঁই এই মঞ্চৰ অন্যতম গুৰিয়াল; তেওঁক ইয়াৰ "জেনেৰেল্ মেনেজাৰ্" নামেৰে বিভূষিত কৰা হৈছিল। বাইজৰ সৈতে মতানৈক্য ঘটাত কিছুদিন তেওঁ নাট্য সমাজৰ পৰা আঁতৰি ফুৰিছিল হয়, কিন্তু ১৯২২ চনৰ এটা আমোদজনক ঘটনাই তেওঁৰ বহুদিনীয়া বোহ স্কন্ধেকতে ভাঙিলে। সেইদিনা তেওঁৰ শুভ পৰিণয় দিবস। বৰযাত্ৰী কইনা ঘৰলৈ যাওঁতে নাট্য সমাজে হেঙাৰ ধৰি বাট ভেটিলে; কোনো মতেই নেৰে। পণ স্থিৰ হ'ল যে, যদি তেওঁ আগৰ মতে নাট্য সমাজৰ 'জেনেৰেল্ মেনেজাৰ্'ৰ বিষয়টো গ্ৰহণ কৰে, তেহে হেঙাৰ এৰা হব। বাইজৰ সমূহীয়া দাবীৰ ওপৰত গোহাঁইৰ এজনীয়া আকোৰগোজালি মনোভাৱৰ গোজ ডাল থিতাতে উঘালি পৰিল। তেওঁ বাইজৰ অনুৰোধ উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰিলে। নাট্য সমাজ দোপতদোপে উন্নতি পথত আগবাঢ়ি গ'ল। ১৯৩৬ চনত ইয়াৰ পুজিত আঠ হেজাৰ পাঁচশ টকা জমা হয়। তেতিয়া প্ৰবীণ নাট্যকাৰ আৰু অভিনেতাৰ

ভিতৰত সুৰেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া আৰু সূৰ্য্যকান্ত বৰাৰ নাম উল্লেখযোগ্য। কুৰি শতিকাৰ ষষ্ঠ দশক পৰ্য্যন্ত শইকীয়াই প্ৰায় তেত্ৰিশ খন নাট-নাটিকা ৰচনা কৰি, গোলাঘাট নাট্য সমাজৰ যশস্যা-বৰ্দ্ধনত অবিহণা যোগাইছে।

যোৰহাট থিয়েটাৰ—১৮৯৬ খৃষ্টাব্দত 'যোৰহাট থিয়েটাৰ'ৰ প্ৰতিষ্ঠা হয়। এই বিষয়ত প্ৰধান কৰ্মীবৃন্দ আছিল চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা, বুদ্ধীন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য, জয়চন্দ্ৰ মিত্ৰ (সাধাৰণতে মতা নাম বঙ্গদেশৰ 'জয়চন্দ্ৰ মুন্সিফ')। অনুষ্ঠানটিৰ প্ৰথম সম্পাদক আছিল চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা, প্ৰধান পৃষ্ঠপোষক সকল—ৰাধা সন্দিকৈ, পম্পু সিংহ, ৰাধা ফুকন, শৰত গোস্বামী, বি এ জগন্নাথ বৰুৱা, বিষ্ণুৰাম বৰুৱা, ডাঃ উমেশচন্দ্ৰ চাটাৰ্জি আৰু হৰিনাথ সান্যাল প্ৰভৃতি। আৰম্ভণীতে ইয়াত অভিনীত হোৱা নাট্যাৱলী—'মেঘনাদ-বধ', 'পাৰ্থ-পৰাজয়', 'চন্দ্ৰাৱলী', 'বালি-বধ', 'ভাগ্য পৰীক্ষা', 'বৈদেহী-বিয়োগ' আদি। ১৯০৩-৪ চনত ইয়াত 'মহৰী' নাটৰ এক অভিনয়ত তেতিয়া যোৰাহাটত অধিষ্ঠিত 'চাব-ডেপুটী' হাকিম অন্নদাচৰণ ভট্টাচাৰ্য্যই সটাসচিকৈ ঘোঁৰা এটাত উঠিয়েই হেনো মঞ্চত অৱতীৰ্ণ হৈ, মঞ্চ-নিৰ্দেশ পালন কৰি দৰ্শকক চমক্ খুৱাইছিল। ১৯৩৫ চনত প্ৰতিযোগিতা-মূলক ভিত্তিত নাট্য ৰচনাৰ এটা আদৰ্শ দাঙি ধৰে পোন প্ৰথম যোৰহাট থিয়েটাৰেই। অৱশ্যে আৰ্থিক অনাটন হেতু এই উদ্যোগ দুপতীয়াতে লেৰেলি গ'ল। যোৰহাটৰ 'সঙ্গীত বিদ্যালয়', 'বাণী-সন্মিলন' প্ৰভৃতি কেবাটাও সাহিত্য আৰু সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান ইয়াৰ আঁচলত ধৰিয়েই থিয় দি উঠিল। অসম সাহিত্য সভাৰ ভূতপূৰ্ব সম্পাদক শৰৎচন্দ্ৰ গোস্বামীয়ে কোৱা মতে এই সভাৰ প্ৰতিও 'যোৰহাট থিয়েটাৰ'ৰ ৰৰঙণি নোহোৱা নহয় ['অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা' ২য় বছৰ ৩য় সং দ্ৰঃ]। অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দবদ্ধ বচন উচ্চাৰণৰ বহুদিন প্ৰচলিত অস্বাভাৱিক ৰীতিয়ে ইয়াতেই হেনো পোন প্ৰথম স্বাভাৱিক ৰীতি লৈ দেখুৱালে ১৯২৮ চনত—আনন্দ বৰুৱাৰ 'বিসৰ্জন' নাট-অভিনয়ত।*

জাঁজী (শিৱসাগৰ)—১৮৯২ খৃষ্টাব্দত জাঁজীত এটা কীৰ্ত্তন সভা স্থাপিত হয়; তিনি বছৰৰ পিছত ১৮৯৫ খৃষ্টাব্দৰ পুণ্য দিবস জন্মাষ্টমী তিথিৰ দিনা ইয়াৰ ভেটিতে 'জাঁজী নাট্য-সমাজ'ৰ উৎপত্তি। কেশৱচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'কৃষ্ণ কাঙালিনী' নাটখনেই ইয়াত প্ৰথম অভিনীত হয়; ইয়াৰ পিছত অন্যান্য নাটৰ লগতে, এতিয়ালৈকে জনাৰ ভিতৰত, অভিনীত হৈছিল—কাৰ্ত্তবীৰ্য্যাৰ্জুন (১৮৯৬ চনৰ কাকুৱা উৎসৱত), কুমৰ-হৰণ (১৯০৫ চনৰ জন্মাষ্টমীত), কংস-বধ (১৯০৮ চনৰ

* ৰচনাৰ উৎস—(১) অসমৰ মুখ্যমন্ত্ৰী বিষ্ণুৰাম মেধিলৈ দিয়া ৰাজহুৱা অভিনন্দন-পত্ৰ; লিখক—কমলাধৰ বৰুৱা, ১৯৫৪ চন।

(২) কবি-নাট্যকাৰ দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মাৰ বচন-বিবৃতি আদি।

দুৰ্গাপূজাত), জয়মতী (১৯১০), হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক (১৯১১), বাখোৰ শিৱাজী (১৯২২, লিখক, কেশৱ বৰুৱা), শৰাইঘাট (১৯৩৪), পাৰ্থ-সাৰথি (১৯৩৭); শেষৰ দুখন বিনন্দ বৰুৱাৰ। ইয়াৰ মঞ্চ-নিৰ্মাণ আন্দোলনত আগবঢ়ুৱা সকলৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য ব্যক্তি, কেশৱ বৰুৱা, নবীনচন্দ্ৰ ঠাকুৰ, দেৱেশ্বৰ বৰঠাকুৰ আদি।

১৯১১ চনত পূৰ্ব মঞ্চই সমুন্নত স্থায়ী ৰূপ লাভ কৰে; প্ৰায় চৌধ্য হাজাৰ টকাৰ পুঁজি সংগ্ৰহ হয় আৰু স্থানীয় উদ্যোগী সকলৰ চেষ্টাত ৰাজহুৱা সভা ঘৰৰ সৈতে সংযুক্ত হৈ নাট্য মন্দিৰে নতুন বেশত দেখা দিয়ে। এই সম্পৰ্কত আগভাগ লওঁতা সকল আছিল হেমনাথ শৰ্মা (জাঁজী হাইস্কুলৰ প্ৰধান শিক্ষক), ডম্বৰু খাউণ্ড, যোগেশ্বৰ বৰুৱা, খগেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, ভৱানীচৰণ বৰুৱা প্ৰভৃতি গণ্য-মান্য লোক সকল।*

নগাওঁ (নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ)—আগতে উল্লেখ কৰা 'বীণাপাণি ষ্টেজ'ৰ উপৰিও নগাওঁত 'নগাওঁ নাট্য মন্দিৰ' নামেৰে আৰু এটা মঞ্চ আছে; স্থাপন-কাল ১৯০২; প্ৰধান উদ্যোক্তা সকল—বিমলাকান্ত বৰুৱা, নীলকান্ত বৰুৱা, গুণনাথ বৰুৱা, দুৰ্গাচৰণ গোহাঁই, কুশ শৰ্মা, বৃন্দাবন গোস্বামী প্ৰভৃতি বিশিষ্ট ব্যক্তি। যশস্বী অভিনেতা জগত বেজবৰুৱা, নাট্যকাৰ কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য প্ৰভৃতিয়ে ইয়াৰ বুকুতে আত্ম-প্ৰতিষ্ঠাৰ প্ৰেৰণা অকণ পাইছিল বুলি শুনা যায়। ইয়াৰ উপৰিও শিশু পুথি-ভঁৰাল, ডছন হাইস্কুল, অসম মহিলা সমিতি (নগাওঁ), গ্ৰাম্য মঙ্গল সমিতি, কপিলি বানপানী নিবোধ সমিতি (১৯০৩), নগাওঁ ছোৱালী হাইস্কুল, নগাওঁ কলেজ আদিৰ প্ৰতিষ্ঠা আৰু উন্নয়নত এই সমিতিয়ে, আংশিক ভাবে হলেও, মাজে-সময়ে সহায় কৰি আহিছে। নগাওঁৰ এসময়ৰ জিলাধিপতি জে. এ. ডছন চাহাবৰ সৌজন্যত ১৯২২ চনত এই মন্দিৰে টিন-পাত, কাঠৰ খুটা আদিৰে স্থায়ী আৰু সমৃদ্ধ আকাৰ লাভ কৰে। মঞ্চোন্নতিৰ লগে লগে উন্নত ধৰণৰ নাট-নাটিকাৰ প্ৰয়োজন আহি পৰিল আৰু এই ক্ষেত্ৰত প্ৰধান অৰিহণা যোগাব ধৰিলে—জগত বেজবৰুৱা, কমলানন্দ, সাৰদা বৰদলৈ, চন্দ্ৰ ফুকন, মেদিনীমোহন শৰ্মা প্ৰভৃতি উদীয়মান শিল্পী-সাহিত্যিক-বৃন্দই। গোপালচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ বদান্যতাত ১৯২৪-২৫ চনত এই মঞ্চই নতুন দৃশ্য আৰু সাজ-সজ্জাৰে সুশোভিত হৈ ৰাইজৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিলে। ১৯৩০ চন মানত ই *এটা সৰ্বাঙ্গ-সুন্দৰ ৰূপ লাভ কৰি ঠন্ ধৰি উঠিল।* ইয়াত এসময়ত মহাসমাৰোহেৰে অভিনীত হোৱা নাট্যাৱলী, যেনে—বঙাল-বঙালনী, জৰাসন্ধ, বৈদেহী-বিচ্ছেদ; ইংৰাজী নাট 'The merchant of Venice', 'Julius Caeser' আদি। এই

* ৰচনাৰ সমল দিওঁতা, জাঁজীৰ বিশিষ্ট সমাজ-সেৱক আৰু জাঁজী হাইস্কুলৰ শিক্ষক, খগেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, সম্পাদক 'জাঁজী নাট্য সমাজ' আৰু ৰাজহুৱা মন্দিৰ (১৯৫৬-৫৭)।

মন্দিৰতে এসময়ত ঢোল-দগৰেৰে অভিনন্দিত কৰা হৈছিল এইসকল বিশিষ্ট ব্যক্তিক, আউনিআটী সত্ৰাধিকাৰ, গড়মূৰ সত্ৰাধিকাৰ, কৰ্ণেল গৰ্ডন (অসমৰ 'কমিছনাৰ'), মাইকেল কীণ (অসমৰ গৱৰ্ণৰ) প্ৰভৃতি।*

নাজিৰা—আনুমানিক ১৯১০-১৫ চনৰ ভিতৰত 'নাজিৰা নাট্য মন্দিৰ'-ৰ প্ৰথম ভেটিটো নিৰ্মিত হৈছিল আমোলাপটিৰ উত্তৰ-পূব অঞ্চলত ; পিছলৈ ই দক্ষিণ পশ্চিমৰ পিনে স্থানান্তৰিত হয়। বেলৰ আলিৰ দাঁতিত থকা 'বৰবকৰা পুখুৰী' পাৰ ইয়াৰ দ্বিতীয় নিৰ্মাণ স্থান। ইয়াতে প্ৰায় ১৯১৮-১৯ চন মানত 'মেঘনাদ বধ', 'সীতাহৰণ', 'জয়মতী' প্ৰভৃতি নাটৰ অভিনয় হৈছিল, বিশেষকৈ দুৰ্গাপূজা আৰু কালীপূজা উপলক্ষে। ১৯২০ চন মানত 'বিদ্যাৱতী' নাট-অভিনয়ত নাজিৰা হাইস্কুলৰ হেডমাষ্টৰ মোক্ষনাথ ফুকন 'কালিদাস'-ৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈছিল। পৰৱৰ্ত্তী হেডমাষ্টৰ ৰজনী শৰ্মা, সহকাৰী শিক্ষক যজ্ঞধৰ বৰুৱা, ছোৱালী স্কুলৰ প্ৰধান শিক্ষক গোপালচন্দ্ৰ বৰদলৈ, লক্ষ্যধৰ বৰুৱা প্ৰভৃতি কেবাগৰাকি বিশিষ্ট শিল্পীয়ে এই মঞ্চ নিৰ্মাণত আগ ভাগ লৈছিল। এই মঞ্চ প্ৰতিষ্ঠাৰ প্ৰথম অৱস্থাত নাজিৰাৰ দাঁতি-কাষৰীয়া চাহ-বাগিছা কেইখনমানৰ অৱদান আৰু সহানুভূতি পাহৰিব নোৱাৰি। কুৰি শতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকত ইয়াত যিবোৰ বঙালী নাটৰ অসমীয়া অনুবাদৰ সঘন অভিনয় হয়, তাৰ ভিতৰত 'দেৱলাদেৱী', 'ভাস্কৰ পণ্ডিত', 'হিন্দুবীৰ' প্ৰভৃতি উল্লেখযোগ্য। নাজিৰা উচ্চ আৰু বহুমুখী হাইস্কুলৰ অধ্যক্ষ ফণীধৰ দত্ত, কৃষ্ণানন্দ হাতীকাকতী, গোপাল বৰদলৈ আদি কেইজনমান এই মঞ্চৰ খুহটীয়া চৰিত্ৰ ৰূপায়ণত চতুৰ অভিনেতা। সেইদিনত স্কুলীয়া ছাত্ৰক অভিনয়ত ভাওৰীয়া স্বৰূপে অংশ গ্ৰহণ কৰিবলৈ অনুমতি দিয়া নহৈছিল, বিশেষকৈ স্ত্ৰী-ভূমিকা আৰু শৃঙ্গাৰ-ৰসাত্মক দৃশ্য থকাৰ নিমিত্তে। ছাত্ৰ সমাজৰ এই অভাৱ দূৰীকৰণৰ বাবে ৰবিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যই 'কুপুত্ৰ', 'বীৰপুত্ৰ', 'কৰ্ণবীৰ', 'ভোজবাজ', 'বৰডেকা' প্ৰভৃতি কেইখনমান স্ত্ৰী-ভূমিকা-বৰ্জিত আৰু শৃঙ্গাৰ-ৰস-বিহীন নাট ৰচনা কৰে। ছাত্ৰসকলে এই নাটবোৰ অভিনয় কৰি পূৰ্ণাঙ্গ নাট অভিনয়ৰ সোৱাদ লাভ কৰিব পাৰিছিল ; নাট্যকলা-কৌশল প্ৰদৰ্শনৰো অকণ সুযোগ লাভ কৰিছিল। ব্যক্তিগত আৰু সমূহীয়া প্ৰচেষ্টাত প্ৰতিষ্ঠিত এই নাটমন্দিৰটোৱে কলাকুশলী শিল্পী-সাহিত্যিকবৃন্দক সততে প্ৰেৰণা যোগাই আহিছে।†

* ৰচনাৰ ভিত্তি—নগাওঁ নাট্য মন্দিৰৰ 'সোণালী জুবিলী' উপলক্ষে প্ৰকাশিত পুস্তিকা, ১৯৫২ চন।

† বিস্তৃত আলোচনাৰ বাবে দ্ৰষ্টব্য আমাৰ প্ৰবন্ধ—'নাজিৰা নাট্য মন্দিৰৰ অতীত সৌৰৱ' ('স্মৃতি-গ্ৰন্থ'—ত্ৰিংশ বাৰ্ষিক অসম সাহিত্য সভা)

নলবাৰী—কুৰি শতিকাৰ তৃতীয় দশকৰ আৰম্ভণিৰ লগে লগে নলবাৰী ৰঙ্গমঞ্চ আৰম্ভ হয়। যথাৰ্থতে দেশ স্বাধীন হোৱাৰ আগলৈকে নলবাৰীত শিক্ষা-সংস্কৃতিৰ বিকাশত এই ৰঙ্গমঞ্চক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ়ি উঠা সমাজখনে বহন কৰিছিল অতিশয় গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা। ১৯২১ চনত যেতিয়া কেউপিনে স্বাধীনতা আন্দোলন জাগি উঠে, তেতিয়া নলবাৰীত আধুনিক ধৰণৰ শিক্ষানুষ্ঠান আছিল কেৱল গৰ্ডন হাইস্কুল। নাট্যাচাৰ্য্য ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ তেতিয়া তাৰ হেড্‌মাষ্টৰ। তেওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত 'সিংহাসন' প্ৰভৃতি নাট কেবাবাৰো নলবাৰীত কৃতকাৰ্য্যতাৰে অভিনীত হয়। এই অভিনয়ত কেৱল স্কুলৰ শিক্ষক সকলেই নহয়, নলবাৰী অঞ্চলৰ প্ৰায় সকলো নাট্যামোদীয়েই অংশ গ্ৰহণ কৰে। সমাজ আৰু সম্প্ৰীতিৰ ভাব গঢ়ি উঠে।

সেই সময়ৰ নলবাৰীৰ ছাত্ৰনেতা আছিল মধুৰাম দাস। তেওঁৰ নেতৃত্বত ১৯২১ চনত নলবাৰীত ছাত্ৰ-লাইব্ৰেৰী হয় আৰু ইয়াকে তেতিয়া ৰাজহুৱা পুথিভঁৰাল বুলি নামাকৰণ কৰা হয়। এই পুথিভঁৰাল স্থাপনত নলবাৰীৰ নবীন-প্ৰবীণ প্ৰায় সকলোৱেই যোগ দিয়ে। এই আন্দোলন কৃতকাৰ্য্য হোৱাত, স্বাধীনতা আন্দোলনে প্ৰেৰণা যোগোৱাৰ দৰে নাট্য-আন্দোলনেও, ঐক্যবদ্ধভাৱে আত্মনিয়োগ কৰাত, ছাত্ৰসকলক আৰু তৰুণসকলক অনুপ্ৰাণিত কৰে। এনে প্ৰেৰণা আৰু উৎসাহ-উদ্দীপনাৰ ফলস্বৰূপে গঢ়ি উঠিল নলবাৰীত পুথিভঁৰাল, লগতে ৰঙ্গমঞ্চ আৰু পিছত নাট্যশালাও। এই ৰঙ্গমঞ্চ গঢ়ি তোলাত সকলো সময়তে মধুৰাম দাস, পুলিচৰ ভাৰপ্ৰাপ্ত বিষয়া নাৰায়ণ চন্দ্ৰ বৰা, ছাত্ৰনেতা অমৃত চন্দ্ৰ শৰ্ম্মা, জয়দেৱ শৰ্ম্মা, গোপালচন্দ্ৰ মালী, নন্দৰাম দাস, ভৈৰৱচন্দ্ৰ চৌধুৰী, মণিৰাম দাস প্ৰভৃতিৰ নাম উল্লেখযোগ্য।

নাট্যশিল্পী ব্ৰজনাথ শৰ্মা, ফণী শৰ্মা, প্ৰসন্নলাল চৌধুৰী, ভৃগুপতি দত্ত প্ৰমুখ্যে বিখ্যাত লোকসকল এসময়ত নলবাৰী ৰঙ্গমঞ্চৰ অভিনেতা আছিল। আজিও নলবাৰীত জয়দেৱ শৰ্মা, দেৱেন্দ্ৰনাথ ভট্টাচাৰ্য্য, ত্ৰৈলোক্যনাথ গোস্বামী, জয়চন্দ্ৰ শৰ্মা আদি ইয়াৰ প্ৰাচীন অভিনেতা। জয়চন্দ্ৰ শৰ্মা আৰু গণেশমল্ল বৰুৱাই নাৰী-চৰিত্ৰ ৰূপায়ণত যি কৃতিত্ব লাভ কৰিছিল, আজি সহ-অভিনয়ৰ দিনত কেইগৰাকী অভিনেত্ৰীয়ে তেনে সফলতা লাভ কৰিব পাৰিব সন্দেহ।

নলবাৰী ৰঙ্গমঞ্চক কেন্দ্ৰ কৰি যি সকলে নাট ৰচনা কৰিলে এই আটাই কেইগৰাকি আছিল এসময়ত নলবাৰী মঞ্চৰ অভিনেতা আৰু গৰ্ডন হাইস্কুলৰ শিক্ষক। বৰঠাকুৰৰ 'সিংহাসন'ৰ পিছত প্ৰায় একে সময়তে শিক্ষক ধনেশ্বৰ শৰ্মাই কেবাখনো নাট ৰচনা কৰে। অৱশ্যে তেওঁৰ নাটবোৰ অপেৰা পাৰ্টিয়ে মুকলি মঞ্চত অভিনয় কৰিব পৰাকৈহে ৰচিত হৈছিল যেন লাগে। ইয়াৰ পিছত প্ৰতাপচন্দ্ৰ গোস্বামী

আৰু ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ যুটীয়া প্ৰচেষ্টাত ৰচিত 'পৰিণাম'ৰ অভিনয়ে নলবাৰীত বেছ আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰে। শিল্পী গৌৰী বৰ্ম্মন্ আৰু গায়ক মনোজকুমাৰ শৰ্মায়ো নাট ৰচনা কৰাত প্ৰবৃত্ত। এই মঞ্চৰ উদ্ভৱ কালছোৱাত বঙালী 'চন্দ্ৰগুপ্ত' আৰু 'চাজাহান' প্ৰভৃতি অনূদিত নাটৰ অভিনয়হে হৈছিল।

নলবাৰী মঞ্চৰ কৃতিত্ব এলানি নাটক বা নাটিকাৰ সৃষ্টি কৰাত নহয়, এই অঞ্চল আধুনিক ৰূপত গঢ়ি তোলাতহে। নাট্য আন্দোলনৰ যোগেদি নলবৰীয়া ৰাইজৰ সমাজ চেতনা জাগিল। তেতিয়া ৰঙিয়াৰ পৰা বৰপেটা পৰ্য্যন্ত স্থায়ী মঞ্চ ক'তো স্থাপিত হোৱা নাছিল। এই অঞ্চলটোৰ উৎসাহী নাট্যামোদীসকল আহি নলবাৰী মঞ্চৰ অভিনয়ত সমগ্ৰ উত্তৰ কামৰূপৰ ৰাইজৰ মাজত এটা সম্প্ৰীতিৰ ভাব সৃষ্টি কৰে। নাট্যাভিনয় দেখাত মুখ্য উদ্দেশ্য হলেও, যথাৰ্থতে সমাজ সংগঠন আৰু দেশসেৱাহে আছিল ইয়াৰ মুখ্য লক্ষ্য। এই প্ৰচেষ্টাৰ ফলত গঢ়ি উঠিল কেউদিশে স্কুল, হাস্পাতাল, আলিবাট আদি। নলবাৰী চহৰৰ ছোৱালী হাইস্কুল, নলবাৰী কলেজ এই নাট্যামোদী দলটোৰ প্ৰচেষ্টাতেই যে গঢ়ি উঠিল এনে নহয়, দুয়োটা অনুষ্ঠানে পোনতে মুক্তিলাভ কৰিলে আৰু নাট্যামোদী সকলৰ প্ৰচেষ্টাতে দুয়োটা অনুষ্ঠানে সময়ত পূৰ্ণৰূপ পালে।

আজি উদ্ভৱ-কালৰ মঞ্চ আৰু নাট্য-শালাৰ ওপৰত প্ৰকাণ্ড স্থায়ী মঞ্চ আৰু নাট্যশালা গঢ়ি উঠিছে। কিন্তু নাট ছেগাচোৰোকাকৈহে মঞ্চত অভিনীত হয়। আজি মঞ্চ, নাট্যশালা, নাট সকলো আছে, অভিনেতা অভিনেত্ৰীও বাঢ়িছে, কিন্তু নাই প্ৰাক্-স্বাধীনতা কালৰ উদ্দীপনা আৰু প্ৰেৰণা নাই।*

ওপৰত উল্লিখিত মঞ্চ-সমূহে বাট দেখুৱাই দিয়াৰ লগে লগে অন্যান্য ঠাইতো দুটি-এটিকৈ সেই একে শ্ৰেণীৰ সম্পদে মূৰ দাঙি জিলিকি উঠিব ধৰিলে। বৰপেটা, মঙ্গলদৈ, শ্বিলং, ধুবুৰী, গোৱালপাৰা, তিনচুকীয়া, এইন কি, গাঁৱে-ভূঞেও মঞ্চ-নিৰ্মাণ আন্দোলন বিয়পি পৰিল। বিশেষকৈ পাশ্চাত্য পদ্ধতিৰ অভিনয় (বা থিয়েটাৰ)ৰ বাবেহে এনেবোৰ মঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষা-গৃহৰ প্ৰতিষ্ঠা; প্ৰাচ্য পদ্ধতিৰ অভিনয় (বা যাত্ৰা, ভাওনা) আদিৰ বাবে মুকলি মঞ্চই যথেষ্ট, প্ৰেক্ষা-গৃহ অনাৱশ্যক। আৱশ্যক হলেও বা, সি অস্থায়ীৰূপেই চলি আহিছে। ভ্ৰাম্যমাণ যাত্ৰা-দলৰ সংখ্যাবোৰো ক্ৰমান্বয়ে বাঢ়ি আহিব ধৰিলে। পাঠশালাৰ 'নটৰাজ', 'নটবাণী', চামতাৰ 'সুৰদেৱী', হাজোৰ 'পূৰ্বজ্যোতি' প্ৰভৃতিয়ে তাহানিৰ 'কালিকা অপেৰা পাৰ্টি', 'কোহিনুৰ অপেৰা পাৰ্টি' আদি যাত্ৰা-দলৰ অভাৱ পূৰণ কৰি,

* [ৰচনাৰ ভিত্তি—শ্ৰীশশী শৰ্মা-লিখিত প্ৰবন্ধৰ সাৰাংশ, "এখন মঞ্চৰ ইতিহাস—নলবাৰীৰ"—"দৈনিক অসম" ২৮ মে ১৯৬৬ (শনিবাৰ); ১৮৮৮ শক।]

দৃশ্য-সজ্জাৰ আধুনিক অভিনৱ কৌশল দেখুৱাই, অভিনয়ৰ ইন্দ্ৰজাল নিৰ্মাণ কৰি, ৰাইজক ৰস-উপভোগৰ বিবিধ উপকৰণেৰে আপ্যায়িত কৰিব ধৰিছে। এওঁলোকে নাট্য-শিল্পক ব্যৱসায় ৰূপে গ্ৰহণ কৰাত অদূৰ ভৱিষ্যতত ইয়াৰ বহুল উন্নতি আশা কৰা যায়। কথা-ছবিৰ প্ৰভাৱে এওঁলোকক তল পেলাব পৰা নাই।

সহ-অভিনয়—কুৰি শতিকাৰ তৃতীয় দশক পৰ্য্যন্ত পুৰুষেইহে তিৰোতাৰ ভাওত ওলাই স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰিছিল। ১৯৩৩ চনত মাথোন অদ্‌ভূত সাহসী আৰু বিশিষ্ট অভিনেতা ব্ৰজনাথ শৰ্মাৰ তত্ত্বাৱধনাত পৰিচালিত 'কোহিনুৰ অপেৰা পাৰ্টী'ত পোন প্ৰথম অসমত তিৰোতাৰ ভাওত তিৰোতা ওলাই স্ত্ৰীচৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰে; অসমত সহ-অভিনয়ৰ সূত্ৰপাত হয়। তাকে দেখি প্ৰথমতে অসমীয়া জনসাধাৰণে অৱশ্যে নাক কোচাইছিল, কিন্তু পঞ্চম-ষষ্ঠ দশকৰ পৰা সহ-অভিনয়ৰ অবাধ প্ৰৱৰ্ত্তন হব ধৰিলে; সংস্কৃতিয়ে ৰূপ সলাই নতুনৰ আৱাহনী সঙ্গীতেৰে জনসাধাৰণৰ মন ঘূৰাই পেলালে। ১৯৩২ চনত গুৱাহাটীৰ 'কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্য মন্দিৰ'ত কামাখ্যা ঠাকুৰৰ 'বেউলা' নাট-অভিনয়ত অসমৰ মঞ্চত প্ৰথম তিৰোতাৰ আবিৰ্ভাৱ বুলি এটা জনৰৱ উঠিছিল। কিন্তু লগে লগেই কথাষাৰৰ প্ৰতিৱাদ হয় এই বুলি যে সেই তিৰোতা গৰাকী "দেওধা"হে। মঞ্চত শিৱ মন্দিৰৰ দৃশ্য এটাত নৃত্য প্ৰদৰ্শনৰ বাবে ওচৰৰ কোনোবা নৃত্যানুষ্ঠানৰ পৰা খন্তেকৰ বাবে মাথোন আনি মঞ্চত অৱতাৰণা কৰা হয়—সেয়া দুৰ্গাপূজাৰ সময়; কেউপিনে নৃত্য-গীত, যাত্ৰা-অভিনয় আদি ('অসমীয়া' ৩০-১২-৩২)।

প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্য কলাৰ অভিনৱ সংমিশ্ৰণ—যুগৰ দাবী মানি যাত্ৰা আৰু ভাওনা সংঘই আৱশ্যক অনুসৰি পাশ্চাত্য পদ্ধতিৰে মঞ্চত অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰে, থিয়েটাৰ সংঘয়ো দৰ্কাৰ হলে মুকলি মঞ্চত অভিনয় কৰি, ৰাইজৰ তৃপ্তি সাধন কৰে; বিজুলী-বাতিৰ চকু ছাট্ মাৰি ধৰা পোহৰে ঘিঁউৰ বন্তি গছিক পাহৰাই পেলায়; 'মাইক্ৰোফোন'ৰ সাহায্যত মতা বচন-ভাষণে কাণ তাল মাৰি ধৰে ইপিনে থিয়েটাৰেও কেতিয়াবা ভাওনাৰ সূত্ৰধাৰজনৰ আঁচলত ধৰিহে মঞ্চ প্ৰৱেশ কৰে, বৰগীত-ভটিমাৰে সঙ্গীত পৰিৱেষন কৰি ভাল পায়। ন-পুৰণিৰ এনেবোৰ মধু-মিলন এপিনে উপভোগৰ সুন্দৰ সামগ্ৰী, আইন পিনে আলোচনাৰ বঢ়িয়া বিষয়।

'আত্মবিনোদক থিয়েটাৰৰ দল'

'কীচক বধ' আৰু 'ভ্ৰমৰঙ্গ'ৰ অভিনয়

খৃঃ ১৯১০-১১ চনৰ আগৰ কথা। 'আত্মবিনোদক থিয়েটাৰৰ দল' নামেৰে নাট্যসঙ্ঘ এটা ৰজনীকান্ত বৰদলৈ (ওৰফে "ভোলাই শৰ্মা") আৰু বন্ধু-বান্ধৱ কেইজনমানে লগ লাগি পাতিছিল। তেওঁলোকে সেইবেলি পূজা এখনত থিয়েটাৰ পাতিবলৈ বুলি মনস্থ কৰি এখন আলোচনা সভা পাতিলে। সভাত থিয়েটাৰ পতা প্ৰস্তাৱ এটা গৃহীত হ'ল, কিন্তু নাটক লৈ মনোমালিন্য ঘটিল। পোনতে কেৱে 'সীতাহৰণ', কেৱে 'ভ্ৰমৰঙ্গ' পাতিব লাগে বুলি প্ৰস্তাৱ আগ বঢ়ালে। কিন্তু সেই প্ৰস্তাৱ নাকচ হ'ল; এদলে কয়—'সীতাহৰণ'ত ৰংধেমালিৰ কথা মুঠেই নাই, একেবাৰে 'dull'; 'ভ্ৰমৰঙ্গ' "তেনেই কুচুৰি"; গতিকে নৱৰসেৰে টুপ্‌টুপীয়া কৰি এখন নতুন ধৰণৰ পৌৰাণিক নাট লিখা হওক। বাদানুবাদ চলিল আৰু শেষত স্থিৰ হ'ল যে এদিন 'ভ্ৰমৰঙ্গ' আৰু এদিন নকৈ লিখা পৌৰাণিক নাট এখনৰ অভিনয় হব লাগিব, পৌৰাণিক নাটখনৰ কাহিনী মহাভাৰতৰ 'কীচক বধ' আখ্যানক অৱলম্বন কৰি লিখা হব। ৰজনী বৰদলৈ, লোকনাথ ফুকন আৰু ভৈৰৱ দাস—এই তিনিওজনে মিলি তিনদিনত 'কীচক বধ' নাট লিখি উলিয়াবলৈ গাত ল'লে। নৱকান্ত কটকী নামৰ এজনে অকলে অইন এখন নাট লিখি উলিয়াব বুলি প্ৰতিশ্ৰুতি দিলে। উক্ত প্ৰস্তাৱ-প্ৰতিশ্ৰুতি মতে তিনদিনৰ ভিতৰতে প্ৰথম তিনিজনে 'কীচক বধ' লিখিলে; অঙ্ক পাঁচটা; গৰ্ভাঙ্ক বিশটা, গীত ছয় সাতটা মান। প্ৰকাশ ৰীতি অসমীয়া গদ্য। নৱকান্তই লিখিলে অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দত কৰ্ণবধ-আখ্যানৰ নাটক। ভাবিৰাম বৰাৰ গাত নাট-বাছনিৰ ভাৰ আছিল। 'কৰ্ণবধ' নাটখন বঙলুৱা বুলি বাদ দি—'কীচক বধ' নাটক অভিনয়ৰ বাবে বছা হ'ল। লোকনাথ ফুকনক 'জেনেৰেল মেনেজাৰ', ভাবিৰাম বৰাক 'এচিচটেণ্ট মেনেজাৰ', হলিকান্ত বৰুৱাক, 'ড্ৰেচাৰ' (Dresser), নীলকান্ত বৰুৱাক, 'ট্ৰেজাৰাৰ', ভৈৰৱ দাসক 'চেক্ৰেটাৰী', হলধৰক 'প্ৰম্প্‌টাৰ (স্মাৰক) আৰু ৰজনী বৰদলৈক "ষ্টেজ্ মেনেজাৰ" আৰু 'মোচন-মাষ্টৰ' বাব দিয়া হ'ল।

অভিনয়ৰ বাবে বস্ত্ৰ-বাহানি সাজ-সজ্জা যি যি লাগে সকলো বিষয়-ৱৰীয়াই যেনে তেনে মতে যোগাৰ কৰিবলৈ গাত ললে। দলটোত থকা প্ৰতিজনৰ পৰা

অৱস্থা অনুসৰি এটকাৰ পৰা দহটকালৈ চাঁদা তুলিলে। মুঠ সত্তোৰ টকা উঠিল। আকৌ এটা নিৰ্দিষ্ট দিনত বচনবোৰ চৰিত্ৰ অনুসৰি ভগাই দিবলৈ স্থিৰ কৰা হ'ল। ভীমৰ ভাও লবলৈ আটাইমখাৰে খোৱা-কামোৰা লাগিল। কিন্তু পৰীয়া, দুৱৰী, দাস-দাসীৰ ভাও লবলৈ কেও নাই। স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ কেৱে লব নোখোজে। ৰজনী বৰদলৈক দুৱৰী আৰু দাসীৰ ভূমিকা দিব খোজাত তেওঁ ঘোৰ আপত্তি কৰি উঠিল আৰু খোলাখুলি ভাবে কৈ পেলালে যে, তেওঁ ভীমৰ ভাও কৰিবলৈ নেপালে থিয়েটাৰ নকৰেই। ভাবিৰাম বৰাই ক'লে যে তেওঁহে ভীম হবৰ উপযুক্ত, ৰজনী বৰদলৈ কীচক হব লাগে। তেতিয়া জাতৰ কথা উঠিল। বৰদলৈয়ে কয়, "মই জাতত বামুণ, তুমি কলিতা। মোক কীচক পাতি তুমি ভীম হৈ মোক মাৰিলে, তোমাৰ গাত ব্ৰহ্মবধ পাতক নালাগিব নে?" যি কি নহওক, শেষত বৰদলৈক ভীমৰ ভাও আৰু ভাবিৰামক কীচকৰ ভাও লবলৈ দিয়া হ'ল; স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ বাবে দেখনিয়াৰ আৰু দাবি-গোফ কম থকা লোকসকলক বাছি লোৱা হ'ল।

'ভ্ৰমৰঙ্গ' তো সেইদৰে ভাও লবৰ বেলিকা ওজৰ-আপত্তি ওলাল। ৰজনী বৰদলৈ আৰু লোকনাথ ফুকনে "নিৰঞ্জন"ৰ ভাও ললে; ভৈৰৱ দাস আৰু ভাবিৰাম 'কলিমন' হ'ল। পূজালৈ কুৰি দিন আছে; আখৰা আৰম্ভ হব ধৰিলে। কুৰি দিনৰ ভিতৰতে নিয়ম মতে চাৰিদিন মানহে আখৰা হ'ল।

তেতিয়া হেমকণ্ঠ বৰুৱাৰ ঘৰত বছৰি দুৰ্গাপূজা হয় আৰু পূজা উপলক্ষে তেওঁৰ চ'ৰা ঘৰটোতে ঢুলীয়াৰ ভাও আৰু যাত্ৰা হয়। সেইবাৰ অষ্টমী আৰু নৱমীৰ দিনা তেওঁৰ তাত এই দলটোৱে থিয়েটাৰ কৰিবলৈ স্থিৰ কৰিলে। বিষয়-ববীয়া সকলে ঘৰে ঘৰে ৰিহা-মেখেলা, পাগুৰি, কোট, কামিজ আদি পিত্-পিত্কৈ বিচাৰি বিচাৰি নিৰ্দ্দিষ্ট দিনত থিয়েটাৰৰ বাবে কোনোমতে সাজু কৰিলে। অষ্টমীৰ দিনা দৰ্শক ঘৰত নধৰা হৈছে। নিশা ন বাজিল। তেতিয়া কোনো মতে বাঁহ বান্ধি, জৰী লগাই, দুখন শ্চিন, এখন ড্ৰপ্শ্চিন আৰু চাৰিখন উইং বা পাৰ্শ্ব-পট (wing) আঁৰা হৈছেহে। মানুহ কেইজনৰ সেইদিনা ভাত-পানী নাই। দহ বাজিল, তেতিয়ালৈকে থিয়েটাৰ আৰম্ভ কৰিব পৰা অৱস্থা হোৱা নাই। দৰ্শকে হাত চাপৰি মাৰি তৎ নাইকিয়া কৰিছে। তেতিয়া দলৰ এজনে হাৰমনিয়মত "কতকাল পৰে বল ভাৰত ৰে" এই গানটোৰ গতটো বজালে; এঘাৰ বজাত কোনোমতে ড্ৰপ্শ্চিন্ দঙা হ'ল। তাকো হাতেবেহে; বন্ধাত যে বৰ ভাল হৈছিল! 'কীচক বধ' নাটৰ অভিনয় আৰম্ভ হল। ভাৱৰীয়া কোনো জনৰে বচন মুখস্থ নাই। স্মাৰকৰ ওপৰতে সম্পূৰ্ণ নিৰ্ভৰ। হাঁহি-খিকিণ্ডালিৰ মাজেৰে কোনোমতে জানিবা অষ্টমী নিশাৰ থিয়েটাৰখন শেষ হ'লগৈ।

নৱমীৰ দিনা 'ভ্ৰমবঙ্গ'। সেইদিনা প্ৰথম নিশাতকৈ হাহাকাৰ অলপ কম। কিন্তু গানবোৰ গাওঁতে হাৰমনিয়মৰ সুৰ এপিনে যায়, গাওঁতাৰ সুৰ অইনপিনে যায়। দৰ্শকে হাত চাপৰি মাৰি "এঙ্কৰ প্লিজ" ('আকৌ এবাৰ') বুলি ঠাট্টা-বিদ্ৰূপৰ ধ্বনি তোলে। এটা দৃশ্যত কটোৱালে মায়াপুৰীয়া নিৰঞ্জনক ধৰিবলৈ পাহৰি কামপুৰীয়াকে ধৰি পেলালে। ভালে-বেয়াই সেই নিশাবো থিয়েটাৰখনৰ লেঠা মৰিলগৈ। লক্ষ্মীপূজা আৰু কালীপূজাতো আকৌ সেই থিয়েটাৰ পতা কথা আছিল; কিন্তু পূৰ্বৰ তিতা-কেঁহা অভিজ্ঞতাসোপাই কাকো আগ বাঢ়িবলৈ উদগনি নিদিলে। 'আত্মবিনোদক থিয়েটৰৰ দল'ৰ থিয়েটাৰ-পৰ্ব তাতেই অন্ত পৰিল। কিন্তু অৱ এৰিলেও কৰ্পটিয়ে নেৰে—বহুদিনলৈকে ভাৰৰীয়া সকলৰ বিলৈ-বিপত্তিৰ ওৰ নপৰাত পৰিল। 'কলিমন' হোৱাজনক বাটত দেখিলেই, স্কুলীয়া ল'ৰাই "সৌটো কলিমন! সৌটো কলিমন" বুলি আঙুলিয়াই বান্দৰ-খেদা দিয়ে। দ্ৰৌপদীৰ ভাও লোৱা-জনক ঘৈণীয়েকে ভাল পচতি দিলে। ঘৈণীয়েকে চল পালেই কয়, "নেদেখিছা কেনে মতাটো, ঘৰতহে মতা। থিয়েটাৰত কাৰবাৰ ফটা মেখেলা পিন্ধি তিৰুতাহে হব পাৰিছিল।"*

সাধক শিল্পী ব্ৰজ শৰ্মা—কুৰি শতিকাৰ তৃতীয় চতুৰ্থ দশকৰ অসমৰ সুবিখ্যাত অভিনেতা ব্ৰজ শৰ্মাই তেইশ বছৰ বয়সতে বিদেশত অভিনয়-শিক্ষা বিষয়ত ব্ৰতী হয়গৈ। সেই কোমল বয়সতে তেওঁ চাকৰি এটাৰ জৰিয়তে মাতৃভূমি এৰি মেছোপটেমীয়া পাইছিল গৈ আৰু তাত বছেৰা চহৰত বঙালী নাট্য সঙ্ঘ এটাত অভিনয়-কলা বিষয়ত শিক্ষালাভ কৰি খ্যাতি অৰ্জন কৰে। বিদেশৰ পৰা উলটি আহি তেওঁ নিজ বাসভূমি শিলাত 'কালিকা অপেৰা পাৰ্টি' নামেৰে এটা যাত্ৰাদল গঠন কৰে। তাত প্ৰথমতে 'বাজীৰাও', 'ৰাণাপ্ৰতাপ' আদি বঙালী নাটৰ অভিনয় হৈছিল। সেয়া ১৯২২ চনৰ কথা। প্ৰায় দুবছৰ পাচতে তেওঁ 'দক্ষিণ গুৱাহাটী অপেৰা পাৰ্টি'ত শিক্ষক ("মাষ্টাৰ") নিযুক্ত হৈ দলটো বহুখিনি বিষয়ত উন্নত কৰি তোলে। ইয়াৰ কেইবছৰমান পাছত 'কোহিনুৰ অপেৰা পাৰ্টি' নামৰ ব্যৱসায়-প্ৰতিষ্ঠান ৰূপে নিজ তত্বাৱধানত এটা যাত্ৰা-দল প্ৰতিষ্ঠা কৰে আৰু গোটেই অসম পৰিভ্ৰমণ কৰি নিজৰ আৰু অসমীয়া জাতিৰ সুনাম বৰ্দ্ধন কৰাত অৰিহণা যোগায়। ইয়াতেই পোন প্ৰথম ১৯৩০ চনত অসমীয়া মহিলাই অভিনয়ত যোগ দি যুগান্তৰ সৃষ্টি কৰে। শৰ্মাই নিজে প্ৰতিখন নাটৰ মুখ্য পুৰুষ-ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈ যি অভিনৱ প্ৰণালীৰে কলাকৌশল-পূৰ্ণ অভিনয় কৰিছিল, তাক এবাৰ যেয়ে দেখিছে, চিৰদিনলৈ নেপাহৰে। ব্ৰজ শৰ্মাৰ বজ্ৰ-সদৃশ গুৰু-গম্ভীৰ কণ্ঠস্বৰ, বচন-সলত

* দ্ৰঃ 'বাহী' ২য় বছৰ ৬ষ্ঠ সংখ্যা ১৯১০-১১ 'আত্ম বিনোদক থিয়েটৰৰ দল'ৰ সাৰাংশ।

চকুৰ চাৱনি, অঙ্গি-ভঙ্গিয়ে হাজাৰ হাজাৰ দৰ্শকক বিস্ময়-বিমুগ্ধ কৰি তন্ময় কৰি ৰাখিব পাৰে। এই বিষয়ত তেওঁৰ সমকক্ষ অভিনেতা একমাত্ৰ ফণী শৰ্মাত বাহিৰে তেতিয়া আৰু দ্বিতীয়জন নাছিল।

ব্ৰজ শৰ্মা কেৱল অভিনেতাই নহয়, নাট্যকাৰো। তেওঁ নিজে তিনিখন নাট ৰচনা কৰিছিল—'মনোমতী', 'সীতা' আৰু 'পতিতা'; কেউখনেই অপ্ৰকাশিত, কিন্তু 'মেগাফোন কোম্পানি'ৰ যোগেদি গ্ৰামোফোনত ৰেকৰ্ডিং হৈ প্ৰচাৰ আৰু জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিছে। ১৯৪২ চনৰ গণ-আন্দোলনত নাট্যকাৰ শৰ্মাই বাইজৰ হকে ৰাজনৈতিক দেশ-হিতকৰ কাম ভালেখিনি নাটকীয় ভাবে সমাধা কৰি চমক্ সৃষ্টি কৰিছিল। কুৰি শতিকাৰ ষষ্ঠ দশকত তেওঁৰ অকাল মৃত্যুত অসমীয়া নাট্য জগতৰ এটি উজ্জ্বল ভোটা তৰা চিৰদিনলৈ অন্তৰ্দ্ধান হ'ল।

তৃতীয় অধ্যায়

১ম পাঠ

নাটকৰ শ্ৰেণী বিভাগ

মানৱ-জীৱন কাৰ্য্য-বহুল, সমস্যা-বহুল, চিন্তা-বহুল ; গতিকে জটিল। এনে জীৱন দৈ ৰূপায়িত সাহিত্যই নাট বা নাটক সংজ্ঞা লাভ কৰে ("Drama is life confounded in action"—Hudson). সংস্কৃত নাট্য শাস্ত্ৰত নাট্য সাহিত্যৰ শ্ৰেণীবিভাগ কেবা ৰকমেও দেখুউৱা হৈছে ('প্ৰাচীন যুগ' দ্ৰঃ)। আধুনিক দুই এখন অসমীয়া নাট ইয়াৰ দুই এক শ্ৰেণীত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি যদিও, ইয়াৰ বাবে স্বকীয়া শ্ৰেণী বিভাগ পদ্ধতি কেইটামানো স্থাপিত হৈছে, যেনে—

(ক) বিষয়-বস্তু অনুসৰি (পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক, সামাজিক আদি)

(খ) ৰস অনুসৰি (কৰুণ ৰসাত্ম, সুখান্ত বা ট্ৰেজেডি, কমেডি আদি)

ভাৰতবৰ্ষৰ বাহিৰে অইন সাহিত্যত বিষয়-বস্তু অনুসৰি বিভাগ প্ৰায় বিৰল। প্ৰকৃততে কোনোখন নাটকক শুদ্ধ আৰু সম্পূৰ্ণভাৱে কোনো এক বিশেষ শ্ৰেণীত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব নোৱাৰি। বহুতো পৌৰাণিক নাট সামাজিক আভাসেৰে ভাৰাক্ৰান্ত, অইন কি, শঙ্কৰদেৱৰ অঙ্কীয়া নাট 'ৰুক্মিণী-হৰণ', 'পাৰিজাত-হৰণ', আদি অসমীয়া সামাজিক চিত্ৰেৰেই ভৰপূৰ। বুদ্ধদেৱ, কালিদাস, জয়মতী, চন্দ্ৰকান্তসিংহ প্ৰভৃতিৰ জীৱনী-সম্বলিত নাটবোৰ দেখাত ঐতিহাসিক হলেও, কল্পনাৰ প্ৰাচুৰ্য্যই আৰু ৰামায়ণ-মহাভাৰতীয় বা পৌৰাণিক সংস্কৃতিৰ পৰশে তাক ইতিহাসৰ চাৰি সীমাৰ মাজত সুস্থিৰভাৱে স্থিতিলাভ কৰিবলৈ এৰি নিদিয়ে। [শৈলধৰৰ 'বিজাৱতী', হেম শৰ্মাৰ 'কালিদাস', গোহাঞি বৰুৱাৰ 'জয়মতী', নকুল ভূঞাৰ 'চন্দ্ৰকান্ত সিংহ' দ্ৰঃ]।

ৰস-বিষয়তো এই একেটা যুক্তিতে ঠেকা দি কব পাৰি যে, কোনো ব্যক্তিৰ জীৱন আদ্যোপান্ত বিষাদাত্মক বা হৰ্ষাত্মক হব নোৱাৰে। স্থান-কাল-পাত্ৰ ভেদে, পৰিস্থিতি ভেদে ব্যক্তি জীৱনৰ আৱৰ্তন-বিৱৰ্তন ঘটি থাকে। বহু ঠাইতে দেৱ-দেৱী সকলকো মানৱীয় আবেষ্টনীৰ মাজত স্থাপন কৰি লৈহে চৰিত্ৰাঙ্কন কৰা হয়। গতিকে দেৱ-দেৱী বিষয়ক নাটবোৰো কোনো এক নিৰ্দিষ্ট ৰস-পৰ্য্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিবলৈ যোৱাটো বিড়ম্বনা মাত্ৰ। চন্দ্ৰধৰ বৰুৱাৰ 'মেঘনাদ বধ' মূলতঃ কৰুণ ৰসাত্মক ; কিন্তু শেষ দৃশ্যত মৃত্যুৰ পিছতো মেঘনাদ-প্ৰমীলাই দেৱতাৰ দিব্যৰূপ ধাৰণ কৰি প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰূপে বিমানত স্বৰ্গাৰোহণ কৰে, অপ্সৰী সৱে গীত গায়, এই দৃশ্য আনন্দমুখৰ আৰু হৰ্ষাত্মক ['মেঘনাদ-বধ' দ্ৰঃ]।

সেইদৰে ৰূপক আৰু প্ৰতীকধৰ্মী নাটবোৰ, প্ৰহসনবোৰ প্ৰায় সামাজিক ; ইপিনে, পৌৰাণিক নাটবোৰ প্ৰতীকধৰ্মী আৰু ঐতিহাসিকো, যেনে, ন্যায়-নিষ্ঠাৰ প্ৰতীক যুধিষ্ঠিৰ, শান্তি

আৰু ত্যাগৰ প্ৰতীক শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ, শক্তিৰ প্ৰতীক ভীম, সতীত্বৰ প্ৰতীক সীতা। এইদৰে অন্যান্য চৰিত্ৰবোৰতো প্ৰতীকধৰ্মিতা আৰু ৰূপকত্ব আৰোপ কৰিব পাৰি। তদুপৰি ৰামায়ণ-মহাভাৰত একপক্ষে ইতিহাস মাথোন। একাঙ্কিকা, নৃত্যনাট, গীতিনাট আদি বিভাজনবোৰো অস্থিৰ, বহুক্ষেত্ৰত অমিল আৰু সৰ্বসম্মত নহয়। মুঠতে, নাটকৰ নিশ্ছিদ্ৰ বিভাজন কোনো মতেই সম্ভৱ নহয়। আলোচনাৰ সুবিধাৰ বাবে মাথোন আমি ইয়াৰ এটা উপকৰা বিভাজন কৰিছো।

২য় পট

চকুৰ পচাৰতে প্ৰকাশিত প্ৰধান নাটবোৰ

[উনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ মাজভাগলৈ প্ৰকাশৰ ক্ৰম-অনুসৰি]

[সামাজিক]

কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন (১৮৬১)—হেম বৰুৱা

ৰামনৱমী (১৮৫৮ ? ১৮৭০) —গুণাভিৰাম বৰুৱা

বঙাল-বঙালনী (১৮৭১)—ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈ

সেউতী-কিৰণ (১৮৯৪)—বেণু ৰাজখোৱা

কুৰি শতিকাৰ সভ্যতা (১৯০৮) —বেণু ৰাজখোৱা

পুনৰ্জন্ম (১৯২১ একাঙ্ক)—দীন মেধি

বিপ্লৱৰ শেষ (১৯২২ একাঙ্ক)—ৰমেশ চৌধুৰী

অসম প্ৰতিভা (১৯২৪ ?)—দৈৱ তালুকদাৰ

মাতৃমঙ্গল ('২৪ একাঙ্ক)—অতুল হাজৰিকা

নৱযুগ ('২৫)—মাধৱ শৰ্মা

হ-য-ব-ৰ-ল ('৩১)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা

শৃঙ্খল ('৩১)—লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা

গোঁসাইৰ তীৰ্থযাত্ৰা ('৩২)—ধৰম চন্দ্ৰ মেধি
['প্ৰভাত' ১৯৩২; বিষয়—কলিকতাৰ চিৰিয়াখানা চাবলৈ যাওঁতে অসমীয়া গোঁসাই এজনক ডকাইতে পাই বাটত কি নগুৰ-নাগতি কৰিলে তাৰে একাঙ্ক দৃশ্য]

বৰবৰুৱাৰ বেতাল ষষ্ঠ বিংশতি ('৩২) —লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা

বিচাৰ ('৩১)—লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা

ৰমণীশক্তি ('৩৫)—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

বানপানী ('৩৪ ; একাঙ্ক)—কামাখ্যা ঠাকুৰ

সংসাৰ চিত্ৰ ('৩৬)—লক্ষ্মীকান্ত দত্ত

প্ৰজাপতিৰ ভুল ('৩৬ ; দুই অঙ্ক) —লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা

হৃদয়ৰ মূল্য ('৩৬ ; পাঁচ দৃশ্যৰ একাঙ্ক) —লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা

দেশৰ কথা (?)—লক্ষ্মীধৰ শৰ্মা

চন্দ্ৰকলা ('৩৭ ; ৪ অঙ্কীয়া)—দৈৱ তালুকদাৰ

নাৰী জাগৰণ ('৩৭)—বিষয়ৰাম মহাজন

কাৰেঙৰ লিগিৰী ('৩৭) —জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা

বিপ্লৱ ('৩৭)—দৈৱ তালুকদাৰ

মুক্তিৰ পথ ('৩৮)—বীৰেশ্বৰ শৰ্মা

বিহু ('৩৮)—দেৱানন্দ ভৰালী

কু-পুত্ৰ ('৩৮)—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

অভিমানৰ প্ৰায়শ্চিত্ত ('৩৮)—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

জাগ্ৰত দেৱতা ('৩৮)—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

কল্যাণী ('৩৯)—অতুল হাজৰিকা

কাল-পৰিণয় ('৩৯)—প্ৰবীণ ফুকন

চাকৈ-চকোৱা ('৪০)—সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা

নির্মলা (?)—লক্ষীধৰ শৰ্মা

অভিযান ('৪০; জনশিক্ষা-প্ৰচাৰ-মূলক; তিনি-অঙ্কীয়া)—দধি মহন্ত

বৰমেল ('৪০; 'সাধনা' ৩য় বছৰ)
—চান্দ মহম্মদ চৌধুৰী

[ডেকা ল'ৰাই গ্ৰামোফন বজোৱাত গাৰ্ডৰ মোৱাই মেল বহুৱাই দণ্ড কৰে, এয়ে ইয়াৰ মূল বিষয়]।

আচল আৰু নকল ('৪১; একাঙ্ক; 'প্ৰচাৰক' ২য় বছৰ ১ম সংখ্যা—বউফ [ইয়াত দুবিধ 'পীৰ'ৰ নাম দিয়া হৈছে—আচল আৰু নকল; কোন কেনে বিধৰ চিনিবলৈ টান]

(১) এ-আৰ্-পি ('৪৮)

(২) বাস্তৱ চিনেমা ('৪৮)

(৩) লড়কে লেঙ্গে ('৪৮) দুলাল বৰঠাকুৰ। এই তিনিখন বিষাদাত্মক একাঙ্কিকা, 'লড়কে লেঙ্গে' ত সন্নিবিষ্ট।

মানস প্ৰতিমা ('৪৮)—অতুল হাজৰিকা।

চোৰাং বজাৰ ('৪৮)—প্ৰদীপ ৰায়চৌধুৰী

শান্তি ৰাখিকা ('৪৮; 'জয়ন্তী' ১০ম বছৰ ১১ সং)—চিত্ৰ মহন্ত

[অসমৰ লৌকিক কাহিনীৰ ভেটিত ৰচিত আঠ দৃশ্য-সম্বলিত নাট। ইয়াৰ বৈশিষ্ট্য 'বোৱক' চৰিত্ৰ, প্ৰায় অঙ্কীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ-তুল্য]

কোন বাটে ('৪৮)—শুচিব্ৰতা ৰায়চৌধুৰী

[ছয়-দৃশ্য-সম্বলিত আদৰ্শাত্মক সামাজিক নাট। ইয়াত এনে এখন সমাজ-চিত্ৰ অঙ্কিত হৈছে "য'ত সকলো সুখৰ, মানুহৰ অধিকাৰ য'ত মানুহৰ হবে। লেখিকা প্ৰথম অসমীয়া মহিলা হাকিম (ই-এ-চি)]।

ললিতা ('৪৮)—জ্যোতিপ্ৰসাদ

অগ্ৰগামী ('৪৯; তিনি-অঙ্কীয়া)—সৰ্বানন্দ পাঠক

বিপ্লবী বীৰ ('৪৯) — " "

পৰাজিত ('৪৯)—ভক্তি কলিতা

প্ৰায়শ্চিত্ত (?) গোপীনাথ শইকীয়া,

নবযুগ-অভিযান ('৫০ প্ৰকাশ) "

[শইকীয়াৰ দ্বিতীয় খন নাটত জনতাৰ জয় কামনা কৰা হৈছে। তেওঁৰ প্ৰথম ৰচনা 'প্ৰায়শ্চিত্ত']

লখিমী-চপোৱা ('৫০; 'উদয়াচল' ৪ৰ্থ বছৰ ১ম ১ম সংখ্যা) মহেশ্বৰ নেওগ

বেকাৰ বাবু ('৫০; সপ্ত-দৃশ্য)
—তৰুণ আজাদ ডেকা বিশাৰদ

বনবাণী ('৫০)—অনন্ত কুমাৰ দাস

[অঙ্ক বিভাগ দৃশ্য-বিভাগ-শূন্য গদ্য কথোপকথনৰ যোগেদি অসমত প্ৰথম ইংৰাজ শাসক সকলৰ অমানুষিক অত্যাচাৰৰ বিভীষিকাপূৰ্ণ দৃশ্য অঙ্কিত]।

কুবেৰ ('৫১)—বিষ্ণু গোস্বামী ['বাৰ্মধেনু' ১৮৭৩ শক ১১-১২শ সংখ্যা]

মোৰ ভোট দিয়ক ('৫১) মেদিনী ঠাকুৰীয়া

অভিমান ('৫২)—সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্তী

মিলন সমাধি ('৫৩)—অনন্ত চৌধুৰী

[অষ্ট-দৃশ্য-বহুল এই নাটখনিত ঠায়ে ঠায়ে এষাৰ-দুষাৰ বচনেৰেই একোটা দৃশ্য সমাপ্ত কৰা হৈছে]

মাটিৰ মৰম ('৫৩)—আনন্দেশ্বৰ বৰঠাকুৰ

['বাৰ্মধেনু' ৭ম বছৰ ২য় সং; হিন্দু-মুছলমানৰ ঐক্য সূচক এই নাটখনিত আদৰ্শ সমাজৰ এটি মধুৰ চিত্ৰ সন্নিবিষ্ট হৈছে, নাট্যকাৰৰ ভাষাত "আপুনি মুছলমান, মই হিন্দু—ইয়াৰ ওপৰতো যে আমাৰ আৰু এটা ডাঙৰ চিনাকি আছে। আমি পাহৰি যাব লেগাদিব যে সকলোতকৈ আগতে আমি মানুহ।" আদৰ্শ সমাজ এখনৰ অতীত গৌৰৱত নিষ্কৰ আবেগময় মনৰ কথা এষাৰতে আমাৰ দৃষ্টি পৰে—"মোক সেই নতুন পথাৰলৈ লৈ বলক। মোৰ

মৃত্যুৰ পিছত সেই নতুন পথাৰৰ মাটিৰ বুকতে মোৰ চিতা সাজিব আপোনালোকে। সেই নতুন পথাৰৰ মাটিৰ মাজতে মই যুগ যুগ ধৰি লুকাই থাকিম" (শেষ দৃশ্য)]।

প্ৰতিবাদ ('৫৩)—অনিল চৌধুৰী

মিনতি ('৫৩ ?)—ৰাজলক্ষ্মী দাস

মুক্তিৰ অভিযান ('৫৩)—লক্ষ্মীকান্ত দত্ত

বেদনাৰ ইতিহাস—('৫০) পূৰ্ণ মজুমদাৰ

['জয়ন্তী' ১০ বছৰ; স্বামীৰ অত্যাচাৰত নিৰিহ তিৰোতাৰ বেদনাৰ ইতিহাস-প্ৰকাশক দুই দৃশ্য-সম্বলিত একাঙ্কিকা]।

মধুৰ মিলন ('৫৪ ; চাৰি-অঙ্কীয়া)

—ভূপেন্দ্ৰ চৌধুৰী

এবেলাৰ নাট ('৫৪ ; একাঙ্ক)

—বীণা বৰুৱা

দেশৰ মাটি ('৫৪)—মেদিনী ঠাকুৰীয়া

ব'ৰাগী ('৫৪)—কুমুদ বৰদলৈ

গৰা খহনীয়া ('৫৫)—অভয় ডেকা

কঙ্কণ ('৫৬)—সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰৱৰ্ত্তী

আঁৰ কাপোৰ ('৫৬)—মথুৰা ডেকা

মাতৃ-পূজা ('৫৭)—লক্ষ্মীশেখৰ বৰুৱা

বঞ্চিতা ('৫৭)—আব্দুল মজিদ

ফেহুজালি ('৫৮)—অভয় ডেকা

সৰগৰ অভিশাপ ('৫৭)—অভয় ডেকা

বেড নম্বৰ ফাইভ ('৫৮ ; একাঙ্ক)

—তফজুল আলি

মিনা বজাৰ ('৫৮)—গিৰীশ চৌধুৰী

জাগৰণ ('৫৮ ; তিনি দৃশ্যৰ একাঙ্ক)

চালেহ হাজৰিকা

চাকনৈয়া ('৫৮)—দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰ

জ্যোতি-ৰেখা ('৫৮)—সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা

আই-ডি-এচ ('৫৮ ; দুই অঙ্কীয়া)

ইছুল হুচেইন

মানুহৰ প্ৰাণ ('৫৮ ; একাঙ্ক)

বিপিন গোহাঁই

আজিৰ যুগ ('৫৮ ; একাঙ্ক)

—নাৰায়ণ দেৱ অধিকাৰী

সমাধান ('৫৮ ; তিনি-অঙ্কীয়া)

—বিপু গোহাঁই

[১৯৩৭ চনত 'আৱাহন'ত 'বয়ন বিদ্যালয়' নামত প্ৰকাশিত]

ঘাত-প্ৰতিঘাত ('৫৮ ; পঞ্চ-দৃশ্য)

—আনন্দ শৰ্মা

কুঞ্জ কুটীৰ ('৫৯ ; তিনি-অঙ্কীয়া)

—মণি বৰা

প্ৰতিদান ('৫৯ ; তিনি-অঙ্কীয়া)

—স্বৰাজ নাথ

নতুন সমাজ ('৫৯ ; তিনি-অঙ্কীয়া)

—প্ৰবীৰমল্ল বৰুৱা

তথাপিতো হোৱা নাই ক্লান্ত ('৫৯ ; একাঙ্ক)

—হেম চেতীয়া

বেবেৰিবাং ('৫৯ একাঙ্ক)—হেম চেতীয়া

অশ্বঘোষ ('৬০ ; একাঙ্ক)—পুৰুষোত্তম দাস

দোলা ('৬১)—উত্তম বৰুৱা

['আৱাহন' ১৮৮৩ শক]

আকৰ্ষণ ('৬২)—বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ নাথ

সংঘাত ('৬২ ; তিনি-অঙ্ক)

—সুৰেন্দ্ৰকুমাৰ দাস

ফুলৰ সমাধি ('৬৩)—যোগেশ্বৰ কলিতা

আপদীয়া ৰাতিটো ('৬৪ ; একাঙ্ক ; 'আৱাহন' ১৮৮৬ শক)—বিপু গোহাঁই

সূৰ্য্যহাৰা ('৬৭ ; একাঙ্ক ; 'সমকালীন' ২য় বছৰ ১ম সংখ্যা)—সৌৰীন সেন [কুৰি শতিকাৰ কঙোৰ বিপ্লৱী বীৰ পেট্ৰিচ লুমুম্বাৰ বিপ্লৱৰ আধাৰ-শিলাত ৰচিত পঞ্চ-দৃশ্য সম্বলিত নাট]।

[ধেমেলীয়া নাট]

লিতিকাই (১৮৮৯)—লক্ষীনাথ বেজবৰুৱা
মহৰী (১৮৯৬)—দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা
গাওঁবুঢ়া (১৮৯৭)—পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱা
দৰবাৰ (১৯০২)—বেণুধৰ ৰাজখোৱা
কলিযুগ (১৯০৪)—বেণুধৰ ৰাজখোৱা
—দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা
টেটোন তামুলি (১৯০৯)
—পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা
যমপুৰী (১৯১২)—বেণু ৰাজখোৱা
নোমল (১৯১৩)
পাচনি (১৯১৩)
চিকৰপতি-নিকৰপতি (১৯১৩)
—লক্ষীনাথ বেজবৰুৱা
নিমন্ত্ৰণ ('১৭)—পদ্ম চলিহা
কুকুৰীকণাৰ আঠমঙ্গলা ('১৮)—মিত্ৰদেৱ মহন্ত
কেনে মজা ('২০)—পদ্মধৰ চলিহা
ভূত নে ভ্ৰম ('২৪)—গোহাঞি বৰুৱা
থানা ('২৪) লিখক ? ['প্ৰভাত' ১৮৪৮ শক]
বিয়াৰ বিপৰ্য্যয় ('২৫)—মিত্ৰদেৱ
তিনি ঘৈণী ('২৮)—বেণু ৰাজখোৱা
এটা চুৰট ('২৯)—মিত্ৰদেৱ
চোৰৰ সৃষ্টি ('৩১)—বেণু ৰাজখোৱা
মৰুভূমা ('৩১)—গোপাল গোস্বামী
টোপনিৰ পৰিণাম ('৩২)—বেণু ৰাজখোৱা
বৰ ভেকা ('৩৩)—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য
ভক-ভকত ('৩৪)—বিষ্ণু মহাজন
বেঙেনা বহস্য ('৫৪)—বিনন্দ বৰুৱা
খোৰাই ভূত (? ৰচনা '৩৮)—মাধৱ কাকতী
চি-চি-হেই ('৩৮)—বিনন্দ বৰুৱা
কানীয়ানীৰ সতী ধৰ্ম ('৩৯)—?
বজালী বিহু ('৪০)—জীবেশ্বৰ গোস্বামী
['বাঁহী' ২৩শ বছৰ তিনি-অঙ্কীয়া]

পোহনীয়া কুকুৰ ('৪৬ ; তিনি-অঙ্কীয়া)
—হৰি কলিতা
আপোচ ('৪৯)—সুৰেন শইকীয়া
ভগনিৰ („)—
কীচক বধ ('৫০ ; তিনি-অঙ্ক)—হৰি কলিতা
নগৰৰ বিক্ৰতলী (?)
কাণকটা ('৫৩ , তিনি-অঙ্ক)—শিপ্ৰা বৰুৱা
(শিবপ্ৰসাদ বৰুৱা)
কণ্ঠৰোল (?)—প্ৰেমনাৰায়ণ দত্ত
নিৰোকা বজা ('৫৫ , একাঙ্ক)—মিত্ৰদেৱ মহন্ত
যোগ নে বিয়োগ ('৫৫ , দুই-অঙ্ক)
—দীননাথ বৰুৱা
ফুটুকাৰ ফেণ ('৫৬ দুই-অঙ্ক)—কীৰ্ত্তি হাজৰিকা
সংকাৰ ('৫৬ ; তিনি অঙ্ক)—প্ৰেমনাৰায়ণ দত্ত
আই-ভি-এচ্ Indian vagabond
service ; '৫৮)
সবাক্ হাকিমৰ অবাক্ স্ত্ৰী ('৬২)—প্ৰফুল্ল
এৰৰ প্ৰীজ, সিক্তৰ কাণ, মেকুৰীৰ বিয়ে
ৰচনা, সাধু, কেক্ কেক্ হোৱা, বঢ়া চোলা,
যদিও পিচল খোৱা, অগীকাৰ, পৰিবৰ্ত্তন,
লাইন অব হাৰ্ট—(১৯৬৬)—প্ৰেমধৰ দত্ত
[দত্তৰ এই হৰণৰ নাটৰ প্ৰতিখনতে
এটাতকৈ অধিক অঙ্ক নাই, কিন্তু দৃশ্য সংখ্যা
প্ৰায়বোৰতে একাধিক , কেউখন 'নাটিকা
সংকলন' নামৰ পুথিত সংকলিত]।

[পৌৰাণিক নাট]

সীতাহৰণ নাটক (?)—ৰমাকান্ত চৌধুৰী
সীতা স্বয়ম্বৰ নাটক (১৮৮১ ?) ?
অভিমন্যুবধ নাটক (১৮৮৫ ?)
—ভাৰত চন্দ্ৰ দাস
সাবিত্ৰী-সত্যবান (১৮৯১ ?)—কনকলাল বৰুৱা,
গোপালকৃষ্ণ দে, ৰজনী বৰদলৈ
শকুন্তলা (১৮৯২)—হৰেশ্বৰ শৰ্মা ?

হৰধনুৰ্ভঙ্গ নাটক
বা সীতা সয়ম্বৰ (১৮৯৩)—পূৰ্ণ কান্ত শৰ্মা
হৰিশ্চন্দ্ৰ নাটক— „ „ „
বৃষকেতু (১৮৯৯)—দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা
চন্দ্ৰহংস (১৯০০)—দুৰ্গানাথ চাংকাকতী
গুৰুদক্ষিণা (১৯০১)—দুৰ্গাপ্ৰসাদ মজিন্দাৰ বৰুৱা
দুৰ্য্যোধনৰ উৰুভঙ্গ (১৯০১)—বেণুধৰ ৰাজখোৱা
বৈদেহী-বিচ্ছেদ (১৯০১)—দেৱ বৰদলৈ
মেঘনাদ বধ (১৯০৪)—চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা
পাৰ্থ-পৰাজয় (১৯০৬) –দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা
বালি-বধ (১৯০৮)— „ „
দক্ষযজ্ঞ (১৯০৮)—বেণু ৰাজখোৱা
ভক্ত (১৯১১)—অপূৰ্ব ভূঞা
সীতাহৰণ (১৯১৩)—দুষ্ক থাউণ্ড
লব-কুশ (১৯১৫)—বলৰাম পাঠক
„ (১৯১৮)—অপূৰ্ব ভূঞা
উৰ্বশী উদ্ধাৰ ('২০)—ধনীৰাম দত্ত
শোণিত কুঁৱৰী ('২৫)—জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা
অসমীয়া ধ্ৰুব চৰিত ('২৫)—সন্তৰাম
স্যমন্ত হৰণ ('২৭)—ভাৰত দাস
শ্ৰীবৎস-চিন্তা ('২৮)—ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰ
তিলোত্তমা ('২৯)—চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা
দ্ৰৌপদীৰ বস্ত্ৰহৰণ ('২৯,)—আনন্দকুমাৰ কটকী
নৰকাসুৰ ('৩০)—অতুল হাজৰিকা
ভীমাৰ্জুন ('৩০)—জগৎ চৌধুৰী
প্ৰদ্যুম্ন ('৩০)— ?
পাৰ্থ সাৰথি ('৩১)—বিনন্দ বৰুৱা
নল-দময়ন্তী নাটক ('৩১)—মহেন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য
ৰুক্মিণী ('৩৩ ; 'প্ৰভাত' ১৮৫৫ শক)
—নৰেশ্বৰ শৰ্মা
বিসৰ্জন ('৩৩)—আনন্দ বৰুৱা
বভ্ৰুবাহন („)—খানেশ্বৰ হাজৰিকা
বেউলা ('৩৩)—অতুল হাজৰিকা
কৃষ্ণলীলা ('৩৩)—নবীন বৰদলৈ
বাণৰজা („)—পদ্ম গোহাঞি বৰুৱা
একলব্য ('৩৫)—লক্ষ্য চৌধুৰী
„ „ —বাণীকান্ত শৰ্মা
পৰীক্ষিতৰ ব্ৰহ্মশাপ ('৩৫)—পম্পু সিংহ
নন্দদুলাল ('৩৫), চম্পাৱতী ('৩৫)
—অতুল হাজৰিকা
শ্ৰীকৃষ্ণৰ কেলি ('৩৬)—হৰকিশোৰ
অৱসান ('৩৬)—কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য
কুৰুক্ষেত্ৰ ('৩৬), শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ ('৩৭)
অতুল হাজৰিকা
সাবিত্ৰী ('৩৭)—পম্পু সিংহ
চম্পাৱতী ('৩৮), আদিকবি ('৩৮)
—মালবিকা দেৱী
অগ্নি পৰীক্ষা (?)—দণ্ডি কলিতা
শকুনিৰ প্ৰতিশোধ ('৩৯)—গণেশ গগৈ
সিংহাসন ('৩৯)—শুক্লেশ্বৰ বৰা
নীলাঞ্জন ('৪০)—মিঞামনচুৰ (আনন্দ বৰুৱা)
[সাত দৃশ্য সম্পন্ন নাট]
বলিছলন ('৪৬)—মিত্ৰদেৱ
ভীষ্মৰ শৰশয্যা ('৪৭)—মথুৰা নাথ বৰুৱা
[চাৰি অঙ্কীয়া গদ্য নাট]
পৰাভৱ ('৪৯ ; তিনি-অঙ্কীয়া)
—অৱনী সেনাপতি
ৰুক্মিণী হৰণ ('৪৯ ; তিনি-অঙ্ক)—জীৱন গোস্বামী
ভক্ত প্ৰহ্লাদ ('৪৯ চাৰি-অঙ্ক)—মুক্তি বৰদলৈ
কৰ্ণ ('৪৯ ; চাৰি অঙ্ক)—সুৰেন শইকীয়া
লক্ষণ „ „ „
বৈদেহী-বিয়োগ ('৫০)—মিত্ৰদেৱ
মহাৰথী কৰ্ণ ('৫১ ; তিনি-অঙ্ক)
—ভৱেন্দ্ৰ ঠাকুৰীয়া
শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্মলীলা („)—হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী
(আউনিআটী সত্ৰাধিকাৰ)

মুক্তি সংগ্ৰাম ('৫২ ; তিনি-অঙ্ক)
—ধৰ্মেশ্বৰ কটকী
বঙ্ক কুমাৰ ('৫২)—লক্ষ্য চৌধুৰী
নিৰ্য্যাতিতা, সীতা, দময়ন্তী ('৫২)
—অতুল হাজৰিকা
সম্ভৱামি যুগে যুগে ('৫৩ ; পঞ্চাঙ্ক)—
জনাৰ্দন ঠাকুৰ
চৰণধূলি ('৫৫)—মিত্ৰদেৱ
বিজয়ী ('৫৫)—গজেন্দ্ৰ চহৰীয়া
[তিনি অঙ্কীয়া একলব্য-উপাখ্যান]
ননী চোৰ ('৫৫)—হিৰণ্ময়ী দেৱী বিশাৰদ
[গোপ বালক-বালিকা সৈতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলা-খেলাৰ দৃশ্যাৱলী ; প্ৰতিটো দৃশ্য সুকীয়া আৰু পৰস্পৰ সঙ্গতি-বিহীন]
প্ৰচ্ছন্ন পাণ্ডৱ ('৫৮)—মিত্ৰদেৱ
কামৰূপ জেউতি ('৫৮ ; তিনি অঙ্ক)
—ললিত শৰ্মা বৰুৱা

[অনূদিত আৰু ৰূপান্তৰিত]

সংস্কৃতৰ পৰা—শকুন্তলা (১৮৮৭)
—লম্বোদৰ বৰা
ভোজবাজ (১৯৩৩)—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য [দুই অঙ্কীয়া চুটি নাট ; সংস্কৃত 'ভোজ প্ৰবন্ধ'ৰ ৰূপান্তৰ ; লিখকৰ 'আবৃত্তি আভাস' কিতাপত সন্নিবিষ্ট]
বাসন্তী ('৩৯)—প্ৰভাত শৰ্মা [সংস্কৃত 'মৃচ্ছকটিকম্' নাটৰ ৰূপান্তৰ]
শকুন্তলা ('৪০)—অতুল হাজৰিকা
প্ৰতিমা—('৪৮)—খগেন্দ্ৰনাথ শাস্ত্ৰী [কবি ভাসৰ সংস্কৃত 'প্ৰতিমা' নাটকৰ অসমীয়া তাঙনি। তাঙনিত ঠায়ে ঠায়ে কিঞ্চিৎ মাখোন পৰিবৰ্ত্তন আছে। বিষয়-বস্তু ৰামায়ণৰ। অঙ্ক সংখ্যা সাত। সংস্কৃত শ্লোকবোৰৰ অসমীয়া পদ্য-তাঙনিত অনুবাদকৰ ৰচনা-শৈলী মন কৰিব লগীয়া। তলত তাৰে এটা চানেকি দিয়া হ'ল—

"অনুগামী সদা যাৰ লক্ষ্মণ সোদৰ
সীতাৰ জীৱন ধন সুন্দৰ দেহৰ,
সুখত সাবধি যাৰ প্ৰজা হিতকৰ।
ৰাৱণ-বিজয়ী বুলি খ্যাত কলেৱৰ,
ইহেন ৰামৰ নাম সবে কৰো সাৰ,
জন্মে জন্মে হয় যেন ৰক্ষক আমাৰ।"]
[সূত্ৰধাৰৰ বচন—১ম অঙ্ক]

হিন্দীৰ পৰা—আহুতি ('৫৬), নিৰুপমা ভূকন
কামনা ('৫৭), "
চন্দ্ৰগুপ্ত (?)— "
[হৰিকৃষ্ণ প্ৰেমী-প্ৰণীত ৰাজস্থানৰ ঐতিহাসিক ঘটনা লৈ ৰচিত হিন্দী নাটৰ অসমীয়া ৰূপান্তৰ 'আহুতি', বাকী দুখন হিন্দী নাট্যকাৰ জয়শঙ্কৰ প্ৰসাদৰ ৰচনা।
ইংৰাজীৰ পৰা—ভ্ৰমৰঙ্গ (১৮৮৭)—গুঞ্জনন বৰুৱা, ৰত্নধৰ বৰুৱা, ঘনশ্যাম বৰুৱা, শিৱৰাম বৰদলৈ।
চন্দ্ৰাৱলী (১৯০৭)—দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা
ভীমদৰ্প (১৯১৮)—দেৱানন্দ ভৰালী
অমৰ-লীলা (১৯১৯)—পদ্মধৰ চলিহা
বৰলা (১৯৩০ ; এক দৃশ্য)—কমলেশ্বৰ চলিহা
জুলিয়াচ চিজাৰ ('৩১)—কুমুদেশ্বৰ বৰঠাকুৰ
তাৰা ('৩২)—অম্বিকা গোস্বামী
মনালিচা ('৩৭)—ৰমেশ বৰুৱা
পৰাজয় (?)—দয়ানন্দ বৰুৱা
কপূৰী ('৪৩)—সুৰেশ গোস্বামী (ইবচেনৰ গল্পৰ ভিত্তিত ৰচিত)
বন্দিত কৌৰৱ ('৪৩)—অতুল হাজৰিকা
পুতলা ঘৰ ('৫৯)—পদ্ম বৰকটকী (ইবচেনৰ 'Doll's House'ৰ ৰূপান্তৰ)
(১) প্ৰেতাত্মাৰ পৰিদৰ্শন (৫০)
—হৰেন শইকীয়া

(২) চেনেহৰ সোঁতা (?)—যোগেন চেতীয়া
(৩) পিতৃ-বিয়োগ ('৬২)—প্ৰফুল্ল বৰুৱা
[এই তিনিওখনৰে অৱলম্বন Haughtonৰ 'Dear departed']
বিপদ-সীমা ('৬৩ ?)—শুচিব্ৰতা ৰায়চৌধুৰী [মূল ৰচনা জে. বি. প্ৰিষ্টলে'ৰ—'মণিদীপ' ১৯৬৩ ?]
বিবিধ ভিত্তিৰ পৰা—তেজীমলা ('৪১) —আনন্দ বৰুৱা
অৱন্তী-কুমাৰী ('৪৮ ; তিনি অঙ্ক) —ললিত কুমাৰ ভাগৱতী
অৱলম্বন ('৪৯)—মুক্তি বৰদলৈ
[শৰত গোস্বামীৰ 'ময়না'ৰ 'দিল্লীকা লাড্ডু' গল্পৰ অৱলম্বনত ৰচিত]
মালা ('৫৯)—মহেন্দ্ৰ শৰ্মা
তপতী ('৬১)—অতুল হাজৰিকা
কচ্ছ দুৱাৰ ('ৰামধেনু' ৯ম বছৰ) [অ্যাপল সাত্ৰেৰ ৰচনাৰ অনুবাদ] —অমিয়চৰণ গোঁহাই
চেৰি বাগিছা ('৬২)—কনক মহন্ত
[মূল ৰচনা—চোভিয়েট ৰুচিয়াৰ এণ্টন চেকভ]।
কৰ্ণ-কুন্তী-সংবাদ (? 'মণিদীপ') —অতুল হাজৰিকা
[মূল ৰচনা ৰবি ঠাকুৰৰ]

[ঐতিহাসিক]

জয়মতী (১৯০০), গদাধৰ (১৯০৭), সাধনী ('১০), লাচিত বৰফুকন ('১৫) —পদ্মগোহাঞি বৰুৱা
চক্ৰধ্বজসিংহ ('১৫), বেলিমাৰ ('১৫), জয়মতী কুঁৱৰী ('১৫)—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা
ধৰেশ মন্ত্ৰ আত্মবলিদান ('২৩) —অতুল হাজৰিকা
জেৰেঙাৰ সতী ('২৪)—নকুল ভূঞা
গুলেনাৰ ('২৪)—গজিৰুদ্দিন আহমদ
মূলা গাভৰু ('২৪)—ৰাধা সন্দিকৈ
বদন বৰফুকন (বা অস্তাচল '২৭)—নকুল ভূঞা
বামুণী কোঁৱৰ ('২৮)—দৈৱ তালুকদাৰ
চন্দ্ৰকান্তসিংহ ('৩১)—নকুল ভূঞা
সতীৰ তেজ „ —শান্তি কলিতা
বন্দীবীৰ „ —অপূৰ্ব ভূঞা
অসম গৌৰৱ (বা স্বৰ্গদেও প্ৰতাপসিংহ) ('৩২) —শৈল বাজখোৱা
নীলাম্বৰ ('৩৩)—প্ৰসন্ন চৌধুৰী
কনৌজ কুঁৱৰী (বা হিন্দুস্থান বিজয় '৩৩) —অতুল হাজৰিকা
হৰদত্ত ('৩৫)—দৈৱ তালুকদাৰ
নগা কোঁৱৰ ('৩৬)—কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য্য
শৰাইঘাট ('৩৭)—বিনন্দ বৰুৱা
মেৱাৰ সন্ধ্যা ('৩৭)—বিপিন চন্দ্ৰ শৰ্মা বৰুৱা
বিদ্ৰোহী মৰাণ ('৩৮)—নকুল ভূঞা
কমতা কুঁৱৰী ('৪০)—আনন্দ বৰুৱা
কলিঙ্গ বিজয় ('৪০)—মেদিনী ঠাকুৰীয়া
[অশোক-কাহিনী]
জনম-ভূমিতকৈও গৰীয়সী—('আৱাহন' ১০ম বছৰ)—মুনীন বৰকটকী
ছত্ৰপতি শিৱাজী ('৪৭)—অতুল হাজৰিকা
পিয়লি ফুকন ('৪৮)—প্ৰফুল্ল বৰুৱা
কুমাৰ ভাস্কৰ ('৪৮)—গোলোক শৰ্মা
অশোক ('৪৮)— „ „
বীৰাঙ্গনা ('৫২)—অতুল হাজৰিকা
ভাস্কৰ বৰ্মা ('৫১)—দৈৱ তালুকদাৰ
তাজৰ ৰচনা ('৫২)—ভাৰতী (গুপ্ত নাম)
[প্ৰথম অভিনয় যোৰহাট নাট্যমন্দিৰত ১৯৫২]
দাবা ('৫৪)—মিহিৰ বৰুৱা
[তিনি-অঙ্কীয়া]
মানব মিন ('৫৬ ; পঞ্চাঙ্ক ; ছন্দমিশ্ৰিত) —ধৰণী তেকা

ৰাজদ্ৰোহী ('৫৭)—চৈয়দ আব্দুল মালিক
চাজাহান ('৫৭; দ্বিজেন্দ্ৰলাল ৰায়ৰ নাটৰ ছাঁ পৰিছে, বিশেষকৈ দৃশ্য সজ্জা ক্ষেত্ৰত)
—ধৰ্মেশ্বৰ কটকী
ভোগজৰা ('৫৭)—ফণী শৰ্মা
চুলতানা ৰেজিয়া ('৫৭; তিনি-অঙ্কীয়া)
—আনন্দ শৰ্মা
মোহন মালা (?)—দুলাল বৰঠাকুৰ

[ৰূপক আৰু প্ৰতীকধৰ্মী]

পৰীক্ষা (১৯০৮)—শৰত গোস্বামী
ভাগ্য পৰীক্ষা ('১৬)—চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা
বিদ্যাৱতী ('১৮)—শৈলধৰ ৰাজখোৱা
বিশ্বনাট্য ('২০)—অম্বিকাগিৰি
অকাল বসন্ত ('২৫)—ডিম্বেশ্বৰ নেওগ
কামৰূপ " " "
মদন-ভস্ম ('২৬)— " "
ছয় ৰিপু আৰু মন ('২৭)—বৈকুণ্ঠবিহাৰী ৰায়
সোণৰ সোলেং ('২৯) পাৰ্বতী বৰুৱা
ধূলি ('৩০)—কমলেশ্বৰ চলিহা
বাসন্তীৰ অভিষেক ('৩০)—কীৰ্ত্তি বৰদলৈ,
মুক্তি বৰদলৈ
লুইত কোঁৱৰ ('৩০) " "
সুৰ বিজয় ('৩৪) " "
লখিমী (৩১)—পাৰ্বতি বৰুৱা
কুমাৰ সম্ভৱ ('৩৫)—বদন শৰ্মা
পাৰিজাত ('৩৬)—পম্পু সিংহ
শৰত অভিষেক ('৩৮)—দুলাল বৰঠাকুৰ
সুৰভি ('৩৮)—শৈলেন ফুকন
কেতেকীৰ জয় (?), ফুলৰ মেল—দেবেন চক্ৰবৰ্ত্তী
বোৱতী সুঁতি ('৪০)—বিষ্ণুৰাভা
['বাঁহী' ১৮৬২ শক]
ঋতু-সুৰ ('৪৮)—মহেশ্বৰ নেওগ
[ছয়-দৃশ্য-সম্পন্ন নাটিকা]
ৰন্তি ('৪৯, 'উদয়াচল' প্ৰথম সংখ্যা ১৮৭১ শক)
—হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য
কবিতাৰ জন্ম ('৫১ —বদন শৰ্মা
" স্বয়ম্বৰ " " "

[বদন শৰ্মাৰ এই দুখন নাট বাল্মীকিৰ কবিত্ব লাভৰ আখ্যানৰ ভিত্তিত ৰচিত মধুৰ কাব্যিক একাঙ্কিকা। মাৰ্গৰিকা দেৱীৰ 'আদি কবি' ('৩০) নাটিকাৰ কিঞ্চিৎ প্ৰভাৱ ইয়াত অনুমান হয়]।

ৰংপুৰে কথা কয় ('৫৬)—পদ্ম চলিহা
মিষ্টাৰ চিকৰা ('৫৪), ৰঙা পাহৰি ('৫৫)
হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য

[দুয়োখন একাঙ্কিকাত অসমত বিদেশীৰ অনধিকাৰ প্ৰবেশ, প্ৰভাৱ আৰু ছল-চাতুৰীৰ লুকা-ভাকু খেলৰ একোটি চমু আভাস অতি কম পৰিসৰতে দিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। প্ৰথমখনৰ প্ৰকাশ স্থল 'এক অঙ্কীয়া নাট-মালা' (২য় ভাগ), দ্বিতীয়খনৰ 'এক অঙ্কীয়া নাটৰ শৰাই']।

অপেশ্বৰী ('৬১)—প্ৰসন্ন চৌধুৰী
নিমাতী কইনা, সোণ পখিলী ('৬৪)
—জ্যোতিপ্ৰসাদ